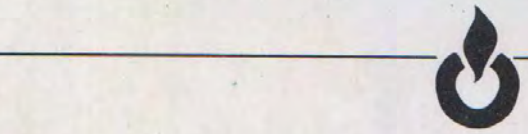
مشروع النشر المشترك



مدخل لجامع النص

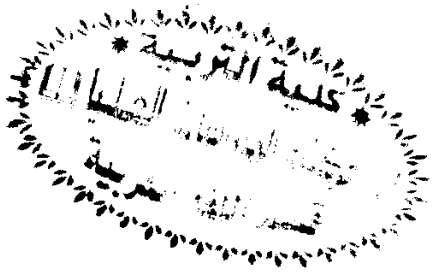
مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية

جيرار جينيت

ترجمة عبد الرحمن أيوب

المعرفة الادبية

www.dar-alkotob.com دار الكتب



مشروع النشر المشترك

دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ـ بغداد

دار توبقال للنشر

www.dar-alkotob.com دار الكتب

طبـــاعـة ونـشـــر
دار الشـؤون الثقافيـة العـامة «آفـاق عـربيـة»

حقوق الطبـع محفـوظة
تعنـون جـــميع المراسلات
لرئيس مجلس ادارة دار الشؤون الثقافية العامة

العنـــوان :
العـــراق ـ بغـــداد أعظميـة
ص . ب ٤٠٣٢ ـ تلكس ٢١٤١٣ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

www.dar-alkotob.com دار الكتب

مدخل لجامع النص

(مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية)

جيرار جينيت

ترجمة عبدالرحمان أيوب

www.dar-alkotob.com دار الكتب

دار الكتب www.dar-alkotob.com

ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامعُ النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كلُّ نصٍّ على حدةٍ. ونذكر من بين هذه الأنواع : أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية. ولقد اجتهدتِ الشعريةُ الغربيّةُ منذ أرسطو في أن تشكل من هذه الأنواع نظاما موحّداً قابلاً للإحاطة بكامل الحقل الأدبي. ولم تتم تلك الجهود من غير التباسات، أهمها التقسيم الثلاثي المعترف به منذ القرن الثامن عشر، والذي أُسند خطأ لأرسطو نفسه. وهو تقسيم الحقل الأدبي إلى ثلاثة «أنماط أساسية» صُنفت تحتها جميع الأجناس والأنواع الأدبية : الغنائي، والملحمي، والدرامي.

ولقد سعيتُ هنا إلى تفكيك هذه الثلاثية المزعجةِ بأن اعدتُ رسم تكوُّنها التدريجي، وميزتُ، بما أمكنني من الدقة، الأنماطَ المتعلقة بجامع النص، التي تتداخل فيها. ولا يعدو مسْعايَ أن يكون محاولة لفتح الطريق، ولو بصيغة تهكمية، أمام نظرية عامةٍ ومحتملةٍ للأشكالِ الأدبية.

جيرار جنيت

quelques-unes. La poétique est donc une discipline fort mal assurée de son objet, dont les critères de définition sont quelque peu incohérents, et parfois incertains. A considérer et reconsidérer les délimitations et les partages successifs, au cours de l'Histoire, du champ littéraire, on se trouve sans cesse reconduit à l'irritante question que Roman Jakobson plaçait naguère au centre de toute poétique : en quoi consiste **la littérarité de la littérature** ? Aucune enquête n'est oiseuse, qui nous aide, sinon à répondre à cette question, du moins à en préciser les termes. J'espère que cette appréciation optimiste s'applique même à ce qui suit.

Gérard Genette
25 Août 1985

www.dar-alkotob.com دار الكتب

www.dar-alkotob.com دار الكتب

PRÉFACE

Relisant ce petit livre à l'occasion de la présente traduction, j'y perçois essentiellement le souci d'une classification valide et féconde des genres littéraires. Valide, c'est-à-dire sans trop de confusion dans le choix et l'agencement des catégories ; féconde, c'est-à-dire ouverte à d'éventuels genres à venir ; et par là même capable, en les désignant de les susciter. Je ne renie rien de ce propos, mais il me semble aujourd'hui que la fonction cardinale d'un système des genres – et donc l'objet essentiel d'une poétique générale – devrait être de s'interroger sur la nature et la validité de nos critères, explicites ou implicites, de la littérarité.

Il est clair, en effet, que ce que nous appelons couramment littérature se compose (voici un nouveau partage, qui en vaut bien d'autres, mais qui fait évidemment problème) d'une part, de genres constitutivement littéraires, à l'intérieur desquels la littérarité ne dépend d'aucune évaluation : par exemple, une tragédie, un roman ou un poème appartiennent de droit à la littérature, quels que soient leur niveau et leur valeur esthétique, comme un tableau ou une partition sont peinture ou musique indépendamment de leur « qualité » picturale ou musicale ; et d'autre part, de genres à littérarité fluctuante, comme l'essai, l'Histoire, l'éloquence ou l'autobiographie, dont les textes sont promus ou non à la dignité littéraire au gré de jugements de type esthétique : Lavisse ou Gambetta seraient simplement historien ou orateur politique, Michelet ou Boussuet seraient des écrivains en vertu d'une sorte de supplément stylistique qui fait passer leurs productions au statut de l'œuvre, leurs documents au rang de monuments.

Tout se passe donc comme si certains critères de littérarité étaient de l'ordre du fait, et d'autres de la valeur. Or, ceux qui sont de l'ordre du fait ne sont pas homogènes entre eux : les uns relèvent de l'opposition entre réalité et fiction, les autres de l'opposition entre prose et « poésie », elle-même mise à mal depuis un siècle par la « crise du vers ». Et ceux qui sont de l'ordre de la valeur sont constamment à la merci d'une révolution du goût comme il s'en est déjà produit

www.dar-alkotob.com دار الكتب

دار الكتب www.dar-alkotob.com

مقدمـــة

خصَّ بها المؤلفُ ترجمتنا العربية لِهذا الكتَاب

إنني، وأَنا أُعيد قراءةَ هذا الكتَيِّب بمناسبة الترجمة الحالية، أرى فيه على الخصوص هَمَّ الترتيب السليم والخصيب للأَجناسِ الأَدبيةِ. سليم، بمعنى تجنب خلط بالغ في اختيار الأَصناف وتنظيمها، وخصيب، بمعنى الانفتاح على أجناس محتملة الوجود؛ بل أن يكون الترتيبُ من ثمَّ قادراً على إثارتها فيما هو يشير إليها. لا أتنكَّر لشيء بهذا الصدد، ولكنْ يبدو لي اليوم أن الوظيفة الرئيسةَ لنسقِ الأَجناس ـ وبالتالي الموضوع الأَساسي لكل شعرية عامة ـ قد تكمُن في التساؤل عن طبيعة وسلامة معاييرنا، الصَّريحةِ والضمنيَّة، للأَدبية.

ومن الجليِّ، فعلاً، أن ما نسميه عادةً الأَدبَ يتركب (هُو ذَا تقسيم جديد، لايقلُّ قيمةً عن غيره تأكيداً، ولكنه يطرحُ مشكلاً بطبيعة الحال) من ناحيةٍ، من أَجناسٍ **تأسيسيّاً** أدبيةٍ، لاتتوقف الأَدبيةُ ضمنها على أيِّ تقييم، ومثلاً لذلك، فإن مسرحيةً أو رِوَايةً أَو قصيدةً تنتمي للأَدب شَرْعاً، مهما كان مُستواها أَو كانتْ قيمتُها، على النحو الذي تنتمي فيه اللوحةُ أو التوليفةُ الموسيقيةُ للرَّسم أو الموسيقي بغضِّ النظر عن (نوعيتِ)هِمَا التصويرية أو الموسيقية؛ ومن ناحية ثانية، من أجناسٍ

ذاتِ أدبيةٍ غير راسخةٍ، كالدراسة، والتاريخ، والخطابة أو السيرة الذاتية، سواء ارتقت نصوصها للمرتبة الأدبية أمْ لاَ حَسَبَ قَنَاعَةِ أحكامٍ هي من طبيعة جمالية : فَلاَفِيسْ LAVISSE (1) أو كَمْبِيطَا Gambetta (2) قد يكونان مجرد مؤرخ وخطيب سياسي، وميشْليه Michelet (3) أو بُوسِيي Bossuet (4) قد يكونان كاتبين بفضل نوع من التكامل الأسلوبي الذي يسمح لأعمالهما بالانتقال لوضعية العَمَلِ الأدبي، ولوثائقهما لِصفِّ الروائع.

كل شيءٍ يتم كما لوْ أنَّ جُملةً من معايير الأدبية كانت من طبيعة الواقع، وأخرى من طبيعة القيمة. إلاَّ أنَّ تلك التي هي من صنْفِ الواقع ليست متجانسةً فيما بينها، فبعضُها يعودُ للتعارُض بين الواقع والخيال، وبعضُها الآخرُ للتعارُض بين النثر و«الشعر»، الذي هو نفسه في محْنَةٍ منذ قرن بفعْلِ «أزْمَةِ البَيْت الشعريّ». وتكون تلكَ التي هي من صنفِ القيمة عُرضة على الدوام لثورة الذَّوْقِ، كما سبقَ وحصلتْ عِدةً منها. إنَّ الشعرية إذاً عِلْمٌ غير واثقٍ من موضوعه إلى حد بعيد، ومعاييرُ تعريفها هي إلى حد مّا غير متجانسة، وأحياناً غير يقينية. ومن ثمَّ فإن اعتبار وإعادة اعتبار التحديدات والتقسيمات المتتالية، طِوال التاريخ، للحقل الأدبي، يجعلنا مُتقادين ثانية إلى التساؤل المثير الذي كان وضعه رُومَانْ يَاكُبْسُون منذ عهد قريب في صلب كل شعرية، وهو : **في أيِّ شيءٍ تنحصرُ أدبيةُ الأدبِ ؟** ليس هناك بحثٌ عديم الفائدة، فهو يساعدنا على الأقل في ضبط مصطلحاتنا، إنْ هُوَ لمْ يساعدنا في الجواب عن هذا التساؤل. وأرجو أن يكون هذا الرأيُ المتفائل قابلاً للانطباقِ أيضاً على ما سيلي.

جيرار جنيت
25 غشت 1965

---

1) مؤرخ فرنسي (1842 ـ 1922)، ساهمت أعماله في تحديد الكتابة التاريخية في فرنسا م.

2) سياسي فرنسي (1838 ـ 1882) م.

3) مؤرخ وكاتب فرنسي (1798 ـ 1874)، من بين أهم مؤلفاته تاريخ الثورة الفرنسية (7 مجلدات) وتاريخ فرنسا (من لويس الحادي عشر إلى لويس السادس عشر). تميز بأسلوب شعري في الكتابة التاريخية، له الإبداع والاستعارة، وهو ما جعل منه ناثراً فرنسياً فريداً م.

4) عالم لاهوت وكاتبٌ فرنسي (1627 ـ 1704)، عُرف ببتانة الأسلوب وغنائية الصور م.

تقديـــــم

انشغلت الشعرية في الغرب، منذ القديم إلى الآن، بمسألة الأجناس الأدبية، وهو انشغال يتأتى أساسا من التصور الغربي ذاته للنص الأدبي، عبر العصور والمدارس والبنية النصية. وهذا الكتاب الذي نقدمه اليوم للقارئ العربي، عودة لطرح مسألة الأجناس الأدبية، كإحدى أقدم قضايا الشعرية في الغرب وأعسرها. ولكن العودة، هنا، تتم من خلال قراءة نقدية لمختلف المقاربات التي تناولت هذه المسألة، بهدف تفكيك التصور المترسخ في الغرب منذ القرن الثامن عشر، واقتراح تعريف مغاير للشعرية أيضا، يعتمد معطيات حديثة في التصنيف البنيوي للخطابات الأدبية وغير الأدبية.

ومن الطبيعي أن يكون التكثيف سمة بارزة لهذا الكتاب، وهو ناتج عن المراجعة المتفحصة لأهم الشعريات والدراسات التي تناولت الموضوع، بمختلف اللغات الأوروبية تقريبا، منذ اليونان القديم إلى أحدث الكتابات الغربية. ويقترن التكثيف بالإحالة على الأعمال الأدبية العديدة، ضرورة، فيما هو موجّهٌ نحو تركيب لِـ «جَامِع النص» كمصطلح جديد، ذي طاقة تجريدية، ويشتغل ضمن شبكة مفهومية لها جهازها النظري.

وتعمُّد الناقد الفرنسي جيرار جنيت إطلاق «المدخل» على كتابه يشير للطابع النقدي للكتاب، إضافة لاقتراح حقل إجرائي تجعل منه الشعرية مشروعاً مستقبلاً، يوسع أفقها كما يرفعها إلى مستوى أعلى من التجريد، في الوقت نفسه الذي يستدعيها لاحتواء النص المحتمل.

هذه الخصائص العامة للكتاب هي من بين مَادفعنا لترجمته، تقريباً للقارئ العربي من ناقد له مكانته البارزة في بلورة تصور جديد للشعرية و «علم الأدب» إلى جانب أكبر الشاعريين والسيميائيين في كل من أوربا وروسيا وأمريكا. ولم يكن حجم الكتاب ليصدَّنا عن العمل، لأن قيمة «مدخل لجامِع النّص» تتحدد أساساً في المعرفة والمنهج، وهما عادة ما نفتقده.

على أن الترجمة محفوفة بالمخاطر، وخاصة عندما تتناول عملا من الكثافة والتقنية الكتابية واللهجة الساخرة التي نادراً ما نفلت من منعرجاتها وأسرارها. لذلك حاولنا أن يكون نقلنا لهذا الكتاب مراعياً ما أمكن لتركيب اللغة العربية، ومعارف القارئ العربي، وهذا ما شجعنا على إدخال بعض اللُّوَيْنَاتِ على الكتاب، من غير إخلال أو حذف، كما جعلنا نولي عناية بالغة للهوامش المترجمة أو تلك التي أضفناها لتيسير القراءة، وضمان حوار أنفع.

ولا تغيبْ عن ذهننا، بهذا الصدد، ضرورة الدعوة مجدداً لانكباب الباحثين العرب على توحيد المصطلحات، اللسانية والنقدية، خدمة لتقدم الثقافة العربية، وما نقترحه من ترجمة للمصطلحات لايعدو أن يكون مشروعا أوليا له كل أسباب المراجعة.

المترجم

تنبيه

1 ـ أشرت في نص الترجمة للهوامش الأصلية برقم يتبعه حرف ـ ج ـ

2 ـ أردفت المصطلح المترجم بعلامة * حتى يتمكن القارئ من الرجوع لكشف المصطلحات للتأكد من مقابلها باللغة الفرنسية.

3 ـ أشرت برقم لأسماء الأعلام أو العبارات الانجليزية والالمانية واللاتينية واليونانية التي استعملها المؤلف في نصه، وأثبتها في الهامش.

4 ـ أضفت لنص الترجمة قائمة المصنفات التي اعتمدها المؤلف ولم يفردها ببيليوغرافيا، دون أن أترجم عناوينها إلى العربية، لأنها لم تحظَ بعدُ بالترجمةِ.

(المترجم)

I

يعرف جميعنا تلك الصفحة من «صورة الفنان»[1] التي عرض فيها ستيفان[2] أمام الصديق لِنش[3] نظريته «ه» حول الأشكال الفنية الأساسية الثلاثة :

«أ ـ الشكل الغنائي * حيث يقدم الفنان صورته في علاقة مباشرة مع نفسه.
ب ـ الشكل الملحمي * حيث يعرض صورته في علاقة وسطى بين نفسه والآخرين.
ج ـ الشكل الدرامي * حيث يعرض صورته في علاقة مباشرة مع الآخرين».[4 ج]

ولا يتسم هذا التقسيم الثلاثي في حدّ ذاته بالأصالة، ولم يكن جويس[5] يجهله مطلقا، فلقد أضاف بسخرية في روايته الأولى لهذا النص أن ستيفان

---

1) Portrait de l'artiste
2) Stephen
3) Lynch
4 ج) راجع الترجمة الفرنسية ص 213 من Dedalus, 1913, Gallimard
5) Joyce

يتحدث «بسذاجة من يكتشف شيئا جديدا» فيما أن «أهم ما في جمالية ستيفان لا يَعدو أن يكون تطبيقا لما جاء به سانْ تُوما».[6ج]

لستُ أدري هل حصل لِسانْ تُومَا أن اقترح تقسيما ثلاثيا مُمَاثِلاً، ولا أدري إن كان هذا هو ما يوحي به جويس بذكره في هذا المجال. إلا أنني ألاحظ، هنا وهناك، أنه يُسْنَدُ دون تَرَدُّدٍ، منذ زمن، إلى أرسطو، إن لم يكن إلى أفلاطون. ففي الدراسة التي أفردتها إيرَانْ بِهْرانْسْ لتاريخ تقسيم الأجناس الأدبية[7ج] أوْرَدَتْ نقلا عن أرنست بوني أنّ «أرسطو ميَّزَ بين الجنس الغنائي والجِنس الملحمي والجنس الدرامي...».[8ج] وما لبثت إيرَانْ بِهْرَانْسْ أن رفضت هذا الإسناد «الشائع» في نظرها. ولكن هذا التنبيه، كما سنرى، لم يَمْنَعْ الانتكاس، من غير شك، لأن الخطأ، أو الوهمَ الإجماليُ، الذي نحن بصدده، ذو جذور عميقة في وعينا، أو لاوعينا الأدبيَيْنِ. ومن جهة أخرى، لا يخلو تنبيه إيرَانْ بِهْرَانْسْ، من أن يكون بدوره سجين الارتباط بالتراث الذي سعت لرفضه، فهي نفسُها تتساءل بجدٍّ عن سبب غياب التقسيم الثلاثيّ التقليدي عند أرسطو، وتقدم احتمالا لذلك يتمثل في أن الغِنَائِيَّةَ الإغريقية لا تمتُّ بصلَةٍ للصناعة الشعرية، وذلك لارتباطها الوثيق بالموسيقى. ولكن قولَهَا هذا يَصْدُقُ على المأساة أيضاً. وغياب الغنائي في كتاب «الشعرية» لأرسطو يَعُودُ لسببٍ أعمق، وبمجرد ما نُدْرِكُهُ على هذا النَّحْوِ يفقد السؤال نفسُه كل صلةٍ بالموضوع.

ولا تظهر للسؤال عِلَّةٌ خاصة : فنحن لا نتراجع بِسهولة عن أنْ نَعكِسَ تقييما أساسيا خاصا بالشعرية «الحديثة» على النص التأسيسيّ للشعريَّة الكلاسيكيَّةِ،[9] وهو غالباً، وكما سنرى، عكس رومنطيقي قبل كل شيءٍ، ولربَّمَا كان لا يخلو من

---

6 ج) Saint Thomas. راجع الترجمة الفرنسية، ص 76 من Stephen le héros, 1904, Gallimard

7 ج) Irene Behrens, Die lehre von der Einteilung der Diehtkunst, Halle 1940

8 ج) راجع ص 12 من Ernest Boret, Lyrisme, Épopée, Drame. Paris, Colin, 1911

9 ج) La Poétique

نتائج نظرية مزعجة : فنظرية «الأجناس الأدبية الثلاثة» الأساسية، الحديثة العهد نسبياً لا تمنح نفسها ـ باغتصاب الانتساب للقديم ـ سمة العراقة فحسب، وبالتالي مظهر الديمومة وتخمينها، بل تضيف للأجناس الأدبية الثلاثة أساسا طبيعيا قد يكون أرسطو ومن قبله أفلاطون وَضَعَاهُ بصفة شرعية لغرض آخر.

وسأحاول فيما يلي رفع اللبس، والفهم الخاطئ اللذين احتلاّ، طيلة قرون، صلب الشعرية الأوربيّة. وبادئ ذي بدءٍ أُدرج عدداً من الشواهد لا رغبة حمقاء في نقد بعض العقول النيرة وإنما لأقيم الدليل على انتشار ذلك التفسير المتسرع.

يقول أوستين وارين[10ج] : «إن مصدرينا الكلاسيكيين لنظرية الأجناس الأدبية، هما أرسطو وهوراس. ويعود لهما الفضل في إيصال الفكرة القائلة بأن المأساة والملحمة تمثلان الصنفين المتميزين بل والأكثر أهمية. إلا أن أرسطو قد انتبه أيضاً إلى أنه توجد فروقٌ هامةٌ بين المسرحية والملحمة والشعر الغنائي... وقد ميز كل من أفلاطون وأرسطو بين الأجناس الأدبية الأساسية الثلاثة، وذلك حسب طريقتهما الخاصة القائمة على مبدإ «المحاكاة» (أو ما يسمى «المماثلة»[*]). وهذه الأجناس هي :

1/ الشعر الغنائيُّ، وهو شخصية الشاعر نفسها؛
2/ الشعر الملحميُّ (أو الرواية)، وفيه يتحدث الشاعر باسْمِه الخاص، بوصفه الراوي، ولكنه، في الوقت نفسه، يجعل شخصياته تتحدث بأسلوب مباشر، (وهذا الأسلوب يؤدي إلى وجود الرواية المزدوجة)؛
3/ المسرح حيث يختفي الشاعر وراء توزيع مسرحيته...

---

10 ج) Austin Warren راجع الفصل المتعلق بـ«الأجناس الأدبية» من كتاب «النظرية الأدبية»
«Les genres litteraires» in wellek et A. Warren, **la théorie litteraire**, 1948 trad. Fr. Seuil. (ص 320 و 327)
وهناك ترجمة عربية للكتاب، قام بها محيي الدين صبحي، وصدرت في عدة طبعات.

وباختصار، تعد الملحمة والمسرحُ والشعرُ الغنائي عند أرسطو في كتاب «الشعرية» هي الأجناس الأساسية للشعر.[11]

أما نوثروب فراي - وكان أكثر غموضاً وحذراً - فيقول : «لدينا مصطلحات ثلاثة للتمييز بين الأجناس الأدبية التي ورثناها عن المؤلفين الإغريق، وهي : الدراما والملحمة والأثر الغنائي»،[12] وكان فيليب لوجون أكثر تحفظا من فْرَايْ، فافترض أن منطلق نظرية الأجناس الأدبية يتمثل في «التقسيم الثلاثي الذي وضعه القدامى : الملحمي والدرامي والغنائي».[13ج] وذهب رُوبيرْ شُولْسْ[14ج] إلى اعتبار أن نظرية فراي «تبدأ بقبول التقسيم الثلاثي الذي وضعه أرسطو: أي الشكل الغنائي والشكل الملحمي والشكل الدرامي»، ويتفاقم الغموض بالتحديد الذي اقترحته هيلين سِيكْسُوس[15ج]عندما كانت بِصَدَدِ شرح نصّ ديدالوس[16] محدّدة المصدر على النحو التالي : «إن التقسيم الثلاثي تقسيم كلاسيكي إلى حدٍّ ما، مستنبط من كتاب «الشعرية» لأرسطو (راجع 1447 أ،ب؛ 1456 إلى 1462 أ،ب)»، أما تودروف[17ج] فيُسْنِدُ الثلاثية إلى أفلاطون، وتنظيمها النهائي إلى دْيُوميد،[18] ويقول «اعْتُمِدتْ الأصناف الأدبية الثلاثة بصفتها الأشكال الأساسية - بل الطبيعية - للأدب بداية من أفلاطون إلى إميل ستيجر[19] مرورا بغوته وياكبسون،[20] وفي محاولته

---

11) يطلق عليه اسم : Mélique أو Lyrique

12 ج) ص 299، Northrop Frye, **Anatomie de la critique,** 1957, trad. Fr. Gallimard

13 ج) ص 330 من Philippe Lejeune, **Le Pacte autobiographique,** Seuil. 1975

14 ج) ص 124 من Robert Scholes, **Structuralism in Literature,** Yale 1974

15 ج) ص 707 من Hélène Cixous, **l'Exil de James Joyce,** Grasset, 1968

16) Dedalus

17 ج) O. Ducrot et T. Todorov, **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage** Seuil, 1972

18) Diomède

19) Emile Staiger

20) Goethe, Jakobson

لتعميم نظرية أفلاطون اقترح ديوميد - في القرن الرابع - التحديدات التالية : «الغنائي = الآثار الأدبية التي يتكلم فيها المؤلف بمفرده، الدرامي = الآثار الأدبية التي تتكلم فيها الشخصيات وحدها، الملحمي = الآثار الأدبية التي يحق الكلام فيها للمؤلف والشخصيات في آن واحدٍ».[21] أما ميخائيل باختين،[22ج] دُون أن يصوغ الإسناد الذي يهمنا صياغة دقيقة، فقد قال سنة 1938 : «إن نظرية الأجناس الأدبية لم تضف شيئا هامّاً لما وضعه أرسطو، ويبْقَى كتاب «الشعرية» الركيزة الثابتة لنظرية الأجناس التي قد لا نتمكن من معاينتها أحيانا للغموض الشديد الذي يشملها». ويبدو جلياً أن باختين لم ينتبه إلى الصمت الذي أحاط بالأنواع الغنائية في كتاب «الشعرية». وعدم انتباهه هذا يُبْرِزُ بشكلٍ عجيب إهماله للركيزة التي ظن أنه يخبر عنها. وأهم ما نستنتجه من تصرف باختين - كما سنرى فيما بعد - هو التوهُّم المرتدُّ إلى الماضي والذي - دون وعي - تَعْكِسُ من خلاله الشعرياتُ الحديثة (ما قبل الرومنطيقية[*] والرومنطيقية[*] وما بعد الرومنطيقية[*]) على أرسطو وأفلاطون إسهاماتها الخاصة وتطمسُ بالتالي اختلافها الخاصّ أي حداثتها الخاصة.

والحقيقة أن إسناد التقسيم الثلاثي للإغريق لم يكن من مخترعات القرن العشرين، لأننا نجد القس بَاتُو في القرن الثامن عشر يورد هذا الإسناد في كتابه : «الفنون الجميلة قائمة على مبدإ واحد»[23] ضمن فصل بعنوان محيّر هو : «حول نظرية (التقسيم الثلاثي) وتطابقها مع نظرية أرسطو»[24ج] يعالج فيه نظريته العامة حول «محاكاة الطبيعة الجميلة» بصفتها المبدأ الوحيد الذي تقوم عليه الفنون

21) ص 198 من المرجع السابق

22 ج) ص 145 Mikhaïl Bakhtine, **Esthétique et Théorie du roman,** trad. Fr. Gallimard

23) L'abbé Batteux, **les Beaux-Arts réduits à un même principe.**

24 ج) ما بين قوسين من إضافة (المترجم). نشر هذا الفصل سنة 1794 في الطبعة الثانية لكتاب «الفنون الجميلة...» وهو الجزء الأول من «مبادئ الأدب» (Principes de litterature). وفي الحقيقة لا يعدو أن يكون هذا الجزء مجرد نهاية فصل إضافي حول «الشعر» جردت فيما بعد في فصل مستقل في الطبعة التي نشرت بالعنوان نفسه بعد وفاة القس باتو سنة 1824.

الجميلة ومن بينها الشعر. بيْدَ أن هذا الفصل من كتاب باتو قد خُصّص بصفة أساسية لإقامة الدليل على أن أرسطو يميِّزُ داخل إطار الفن الشعري * بين ثلاثة أجناس - أو كما يقول القس باتو نفسه مقتبساً مصطلح هوراس «الألوان الأساسية» - وهي : «الأنشودة المدحية * (أو الشعر الغنائي) والملحمة * (الشعر الروائي) وأخيرا الدراما * (= المأساة والملهاة)». ويسوق القس باتو الفقرة التي اعتمدها من كتاب «الشعرية» والتي يجدر بنا إعادة ذكرها هنا حسب ترجمته، فيقول : «إن العبارات المركبة من عدة ألفاظ تناسب بصفة خاصة الأنشودة المدحية، وتناسب الكلمات النادرة الملاحم، أما المسرحية فتناسبها الاستعارات». وتحتل هذه الفقرة أواخر الفصل الثاني والعشرين المخصص لقضايا الأسلوب، وتعالج، كما يبدو، علاقة التناسب بين الأجناس الأدبية والأساليب. إلا أن القس باتو يبالغ نوعاً مّا في ترجمتهِ لمصطلحاتِ أرسطو، فهو يجعل الملحمة مرادفة لِـ ta héroika (شعر البطولة) والدرامية مرادفة لِـ ta Iambeia (الشعر الهجائي، ويقصد به دون شكٍّ، الشعر الثلاثي البحر الذي يُسْتعْمَلُ في الحوار المأساوي أو الهزلي).

ولنتجَاهَلْ عَمْداً المبالغة النسبية التي تزعم أن أرسطو قد وزّع سماتٍ أسلوبيةً ثلاثاً على ثلاثة أجناس أو أشكال أدبية، هي : الأنشودة المدحية والملحمة والحوار المسرحي. ولنجتهد في فهم طبيعة التَّرَادُفِ الذي أوجده القس باتو بين الأنشودة المدحية والشعر الغنائي. فنحن نجهل اليوم الأنشودة المدحية وقد لا نجد شواهد عليها، ولكننا نُعَرِّفهَا بصفة عامة بأنها «الأغنية الجماعية التي تُنْشَدُ إكراماً لديونيزوس»، ونُبَوِّبُها دون تردد ضمن «الأشكال الغنائية»، ولكننا لن نقول علَى غرار القس باتو إنها «أجود ما يناسب شعرنا الغنائي»، إذ نقلِّلُ - بهذه الطريقة - من شأن بعض «الأناشيد» مثل أناشيد بندار وسافو،[25ج] على سبيل المثال.

---

25 ج) راجع ص 12 من

Pindare, Sapho J. de Romilly. **la tragédie grecque,** PUF, 1970

ولا يذكر أرسطو في كتاب «الشعرية» شيئا حول هذا الشكل الأدبي سوى أنه يَعُدُّهُ «الحالة القديمة للمسرحية» (1449 أ) وعند حديثه عن «القضايا الهوميروسيَّة»[26ج] يضيف بأن «الأنشودة المدحيَّة كانت في الأصل سرديَّة * ثم أصبحت إيمائية * أي درامية». أما أفلاطون فيعُدُّ «الأنشودة المدحية» أجود أنماط القصيدة «السردية».[27ج] وهكذا ترى أنه لا يوجد في جميع الشواهدِ التي ذكرناها ما يُبَرِّرُ اعتبار «الأنشودة * المدحية»، في نظر أرسطو وأفلاطون «الجنس الغنائي»، كما لا يوجد في كتاب «الشعرية» سوى تلك الفقرة المذكورة أعلاه والتي عمد القس باتو إلى ذكرها ليمنح الثلاثية الشائعة دعم أرسطو.

ويبدو التحريف في تصرف النقاد جليّاً للعيان، وهو تحريف لا يخلو في حد ذاته من دلالة. وحتى ندرك جيداً هذه الدلالة ينبغي أن نعود مرة أخرى للمصدر الأول، أقصد لنظام الأجناس الأدبية الذي اقترحه أفلاطون واستغله أرسطو.

وأستعمل هنا «نظام الأجناس» تماشيا واللغة الشائعة، وسندرك فيما بعد، أنه لا يلائم المقام، وأن المقصود به شيء آخر غير ذلك.

---

26 ج) راجع XIX, 918 b - 919

27 ج) راجع ص 394 من «المدينة الفاضلة» لأفلاطون. يبدو أن النشيد الغنائي، في مطلع القرن الخامس، الذي كان يقدم تمجيداً لديونيزوس قد تطرق لمواضيع إلهية أو بطولية تتصل بالله، بطريقة أو أخرى. فحسب بعض الأجزاء التي حفظها منها بندار تبدو «الأنشودة المدحية» مثل قطعة من السرد البطولي، تنشدها مجموعة، وتخلو من الحوار، وتتدرج نحو دعاء لديونيزوس أو لغيره من الآلهة في بعض الأحيان. إن هذا النوع من التركيب هو الذي أشار إليه أفلاطون وليست «الأنشودة المدحية» التي كانت معروفة في القرن الرابع والتي حُوِّرَتْ تحويراً عميقاً نتيجة لمزج الصيغ الموسيقية وإدخال العزف الغنائي المنفرد (السولو) : راجع؛
R. Dupont-Roc, «Mimesis et énonciation, **in Ecriture et théorie poétiques,** Presse de l'école normale supérieure, 1976.

A.W Pichard-Cambridge, Dithyramb, **Tragedy and Comedy,** Oxford, 1927.

II

في الكتاب الثالث من «المدينة الفاضلة» اعتمد أفلاطون على مجموعتين من الاعتبارات لاتِّخاذِ قراره الشهير بطرد الشعراء من «المدينة»، وتتعلق المجموعة الأولى بمضمون * آثارهم الأدبية الذي ينبغي أن يكون - ونَدَرَ أن كان ذلك كذلك - في جوهره حاثّاً على الأخلاق الفاضلة، وبتعبير أدق، ينبغي على الشاعر ألاَّ يُظْهِرَ عيوب الآلهة والأبطال وألاَّ يشجع عيوبها بإبراز الفضيلة البائسة أو الفساد المنتصر. وتتعلق المجموعة الثانية بالشكل *، أي بطريقة المحاكاة *[28ج] فكل قصيدة هي بمثابة سردٍ *[29] لأحداث سابقةٍ أو حاليَّةٍ أو مستقبليةٍ. ويتخذ سرد الأحداث - بالمعنى العام للكلمة - أشكالا ثلاثة : إما الشكل السردي الصرف[30] أو الشكل الإيمائي[31] أي الذي يقوم على الحوار بين الشخصيات مثلما يحدث ذلك في المسرح، أو الشكل المزدوج أي التناوبي الذي التجأ هوميروس إلى استعماله كلَّما قرن سرد الأحداث بالحوار.

ولن أعيد النظر في التحليل الجزئي للصيغتين الأخيرتين الإيمائية والمزدوجة[32] أو في الحطِّ من قيمتيْهما، وهو أخطرُ حُكْمٍ على الشعراء، بالإضافة إلى الحكم الثاني الذي يتناول لا أخلاقية مضامين شعرهم. وإنما أذكِّر فقط بأن الصيغ الشكلية التي ميزها أفلاطون تناسب، على مستوى ما سنصطلح عليه فيما بعد بـ «الأجناس» * الشعرية، المأساة * والملهاة * (= الصيغة الإيمائية الصرفة)،

---

28 ج) مما لا شك فيه أنه لم تكن في البدء للفظين logos (مضمون) و lexis (لفظ / شكل) قيمة تقابلية. فخارج السياق تعطى أقرب الترجمات للصواب المقابلين : خطاب / أسلوب. وأفلاطون نفسه هو الذي أقام المقابلة بين اللفظين وذلك في ص 392 من «المدينة الفاضلة» كما قابل أيضاً بين العبارتين **ha lekteon** («ما ينبغي قوله») و **hôs lekteon** («كيف ينبغي قوله»)؛ ثم ضيقت البلاغة مفهوم lexis إلى «أسلوب».

29) Diègèsis

30) halpe diègesis.

31) dia mimèséôs.

32) وقد تناولهما جنيت بالتحليل في كتابيه : Figures II (ص 50 إلى 56) و Figures III (ص 184 إلى 190).

والملحمة (= الصيغة المزدوجة)، وبصفة خاصة، ودون تحديد إضافي، «الأنشودة **المدحية**» (= الصيغة السردية الصرفة)، وهذه ـ في نظري ـ هي الطريقة الوحيدة **لتجريد** «نظام» أفلاطون. ومن الجلي أن أفلاطون لم يأخذ بعين الاعتبار سوى **الأشكال** الشعريّة «السردية»، بالمعنى الواسع للكلمة، بينما سَيُدْخِلُ التراثُ الأدبيُّ **اللاحقُ**، وخاصة بعد أرسطو، تغييراً على المصطلحات : فيعتبر الإيمائي أو «**المماثل**» الشكل الشعري الذي «يسرد» أحداثاً واقعية أو خيالية. فأفلاطون قد اهمل **عن قصد** كلَ الشعر اللا تمثيلي *، أي الذي نعتبره نحن، الشعر الغنائي الحقيقي، **وبالنتيجة** فقد أهمل جميع الأشكال الأدبية الأخرى (ومن بينها كل شكل «نثري» **تمثيلي** كالرواية * عندنا أو المسرح الحديث). وأذكّر مرّة أخرى أن عملية إسقاط الأشكال السابقة من قبل أفلاطون لم تكن غَرَضِيَّة بل كانت نتيجة بديهية لاعتباره **أن** «مماثلة الأحداث» هي نفسها حدُّ الشعر ذاته : فلا وجود للقصيدة الشعرية إلاّ إذا **كانت** تمثيلية. ولا نشكُّ في أن أفلاطون يعرف الشعر الغنائي، ولكنه تعمَّدَ حصر **الشعر** ضمن تحديد ضيق، ولعله شاء هذا التضييق ليتمكن من محاكمة الشعراء (دون **الغنائيين**). ولقد أصبح مجال التضييق نفسه، عبْرَ أرسطو ولمدة قرون، الركيزة **الأساسية** للشعرية الكلاسيكية.

ففي الصفحة الأولى من كتاب «الشعرية» نجد فعلا تحديداً واضحا للشّعر، **فهو** فنُّ المحاكاة * (وبصيغة أدق عن طريق الوزن * واللغة * والموسيقى *)، **مستثنيا** بوضوح المحاكاة في النثر (مثل إيمء سوفورون[33] والحوار السقراطي)، **والبيت** الشعري الذي لا يعتمد المحاكاة، من غير أن نشير إلى النثر الذي لا حَظَّ له من المحاكاة، مثل النثر البلاغي الذي خصَّصَ له أرسطو كتاب «الخطابة».

وقد استشهد أرسطو على البيت الشعري الذي لا يعتمد المحاكاة بما أنتجه **أمْبيدوكْل**،[34] أي بالآثار الكتابية «التي تَعْرِضُ بوسطة الأبيات (الموزونة) موضوعاً

---

(33) Sophron

(34) Empédocle

في الطب أو في الطبيعيات» ومفادُ قولنا هذا أن أرسطو يرفض ما يُسَمَّى بالشعر لتعليمي *، ويعتبره معبِّراً عن «الرأي العام»، ويفضل أن نلقِّب أمبيدُوكْل «عالماً بالطبيعيات» بدل «الشاعر»، علماً بأن أمبيدُوكْل يعتمد في كتابته نفس البحر الذي صاغ فيه هوميروس شعره. أما القصائد التي ننعتها بالغنائية (مثل قصائد سافو وبندار) فلا ذكر لها في هذا الموضع أو غيره من كتاب «الشعرية» فهي لم تجلب انتباه أرسطو ولم يعرها أفلاطون اهتماماً. والنتيجة التي نصل إليها هي أن التقسيمات اللاحقة ستكون مقصورة على المجال المُحَدَّدِ بدقةٍ للشعر التمثيلي.

ويبدو المبدأ الذي طرحه كل من أفلاطون وأرسطو عبارة عن تقاطع بين أصناف ترتبط ارتباطاً مباشرا بعنصرِ التمثيل نفسه : فالسؤال عن الشيء المُحَاكَى هو : «ماذا ؟»، وعن طريقة المحاكاة : «كيف ؟». وينحصر الموضوع المُحاكَى - وهذا بدوره تضييق جديد - في الأفعال الإنسانية، أو بتعبير أدق في المخلوقات البشرية الفاعلة التي قد تمثَّل بأنها متفوقةٌ علينا نحن (نحن = عامة الناس) أو مساوية لنا أو أدنى منا.[35ج] ولا يجد القسم الثاني (= التساوي) محلاً في «النظام»، ولذلك ينحصر مضمون المحاكاة في التعارض : أبطال متفوّقون/أبطال متدنُّون. وتكون طريقة المحاكاة إما بالسرد (أي الشكل السردي الصرف بالمفهوم الأفلاطوني)، أو بتقديم الشخصيات الفاعلة، أي تقديمها فاعلة ومتكلِّمة (وهي

---

35 ج) يستعمل جنيت المصطلحات اليونانية المرادفة : متفوقة (beltionas) مساوية (Kalhèmas) أدنى (kheironas) ويقول : إن ترجمة هذه الألفاظ وتحليلها حدْذا - دون شك - كامل تحليل هذا الجزء من كتاب «الشعرية» فمن الواضح أن معانيها تنتمي للأخلاق، وسياق استعمالها الأول - في هذا الفصل - سياق أخلاقي يميز الطبائع بالشر والخير. أما التراث الكلاسيكي فينحو نحو تحليل من صنف اجتماعي : إذ المأساة (والملحمة أيضاً) ممثلة لأشخاص من مرتبة عليا والملهاة من وضعية شعبية. ومما لا شك فيه أن النظرية الأرسطوطالية للبطل المأساوي التي سنعرضها فيما بعد لا تنطلق والتعريف الأخلاقي الصرف للبطل. والمقابلة «متفوق / متدنٍّ» لا تعدو أن تكون حالة حذر مفرط. ومع ذلك فإننا نتردد قبل أن نحكم بأن أرسطو هو الذي صنف أوديب (Edipe) أو ميدي Médée بين الأبطال «الأفضل» من المتوسطين. أما ترجمة هاردي فتندرج كلياً في الخلط وهي تحاول استعمال الترجمتين في آن واحد ضمن مقطع لا يتجاوز خمسة عشر سطراً (راجع ص 31 من : Les belles lettres)

الإيمائية الأفلاطونية)، وهذا ما يطلق عليه التمثيل الدرامي *. ونلاحظ أن القسم المتوسط - أي قسم المزدوج الأفلاطوني - قد سقط من جديد، ويعتبر سقوطهُ بمثابة سقوط مبدأ تقسيمي *. وإذا استثنينا القسم المزدوج يمكن أن نعتبر ما أطلق عليه أرسطو «طريقة المحاكاة» مرادفاً لما سمَّاهُ أفلاطون الشكل : ومفاد هذا الاستنتاج أننا لم نتوصل بعد إلى إبراز نظام يقوم على الأجناس الأدبية. ونعتقد أن المصطلح الذي يلائم أفضل من غيره تحديد هذا الصنف هو «الصيغة» *، وقد استعمله هاردي من قبل في ترجمته، ولم يقصد به الشكل - حسب المدلول القديم للكلمة، الذي يظهر في التعارض : شعر/نثر، أو بين الأنماط المختلفة للبيت الشعري - وإنما «الوضعيات الإخبارية» * : فحسب أفلاطون يتكلم الشاعر في الصيغة السردية باسمه الخاص، وفي الصيغة الدرامية تتكلم الشخصيات نفسَهَا أو بتعبير أدقَّ يتقمص الشاعرُ شخصياته.

وفي الفصل الأول من كتاب «الشعرية» يميز أرسطو مبدئيا ثلاثة أنماط من المفارقات بين فنون المحاكاة من خلال الموضوع المُحَاكى وصيغة المحاكاة (وهما الحالتان اللتان نهتمُّ بهما في هذا المجال) ولكن أيضا «بالوسائل» (حسب ترجمة هاردي التي ندركها بطرح السؤال : «بماذا ؟». وتتمثل الوسائل في «الحركات» أو «الكلام»، في اللغة «اليونانية» أو «الفرنسية»، في «النثر» أو «الشعر»، في «التركيب السداسي» أو «الثلاثي للبحر الشعري» الخ..). وهذا المستوى الأخير هو الأنسب لما اصْطَلَحَ عليه تراثنا النقدي بالشكل. غير أن كتاب «الشعرية» لا يعير الشكل أهمية وهو الذي لا يكاد يستثني النظام الشامل غير المواضيع والصيغ.

وينتج عن التقاء الصنفين من المواضيع المحاكية مع الصنفين من الصِّيَغ تحديد شبكة مكونة من أربعة أقسام من المحاكاة، تناسب مناسبة تامَّة ما يطلق عليه التراث النقدي الكلاسيكي «الأجناس» : فبإمكان الشاعر أن يسرد أو أن يعرض أعمال الشخصيات المتفوقة، وأن يسرد أو يعرض أعمال الشخصيات

المتدنية.[36ج] وعلى هذا النحو، يحدِّدُ الدرامي المتفوق المأساة، والسَّردي المتفوق الملحمة، ويطابق الدرامي المتدني الملهاة، والسردي المتدني جنساً غير مُحَدَّدٍ بكيفيةٍ جيِّدةٍ، ولم يطلق عليه أرسطو مصطلحا معينا، وإنما مثل له أحيانا بالشعر الساخر*، مثل شعر هيجيمون ونيكوشارس.[37] ولقد تلاشى هذا النوع من الشعر اليوم، أو بما يسمى «مَرْجِيتِس»،[38] الذي يُنسَبُ لهوميروس : وهو بالنسبة للملهاة ما تمثله الإلياذة والأوديسة بالنسبة للمأساة. (انظر : 49 أ. 48 ب، أ 1447). ويمثل القسم الأخير - دون شك - السرد الهزلي * الممثل بالشعر الساخر الذي تحتويه الملاحم، ويُبْرِزه بطريقة صحيحةٍ أو خاطئةٍ البطل الهزلي *. وأخيرا يمكن أن نجرِّدَ نظام الأجناس عند أرسطو حسب الشكل التالي :

الصيغة / الموضوع	المأساوية	السردية
المتفوق	المأساة	الملحمة
المتدني	الملهاة	الشعر الساخر

36 ج) من الواضح أن أرسطو لا يميز بين مستوى الشرف (أو الأخلاقية) عند الشخصيات ومستوى أفعالها. وهو يعد المستويين مرتبطين ارتباطاً وثيقاً، ولا يعامل الشخصيات إلاَّ كحالة للانفعال. ويبدو أن أولَ من قطع هذه القرينة هو كورناي Corneille في مسرحية Don Sanche d'Aragon (= فعل غير مأساوي في وسط نبيل) بإبرازه الجنس التحتي المزدوج «للملهاة البطولية» (وتبرزه أيضاً المسرحتيان Pulchérie 1671 و Bérénice، 1672) وبتحليله لهذا الفصل في «خطاب حول القصيدة الدرامية» بنقد مباشر لأرسطو كالتالي : «الشعر الدرامي - حسب أرسطو - هو تقليد للأفعال؛ ويتوقف أرسطو عند وضعية الشخصيات دون أن يقول ما ينبغي أن تكون هذه الأفعال. ومهما كان الأمر، فإن لتعريف أرسطو علاقة بالاستعمال في زمنه، حيث لا يسمح في «الملهاة» بالكلام سوى للشخصيات التي تنتمي لوضع سيئ : وهذا التصرف لا يجد تفسيراً في زمننا حيث يمكن للملوك أنفسهم الكلام، إذا لم تتجاوز أفعالهم الوضع السيئ. وعندما نخرج على المسرح قصّةَ حب بسيطة بين بعض الملوك الذين لا يخشون أي خطر على حياتهم أو على دولهم، فإن أفعالهم - بالرغم من سمو شأنهم - لا تكون سامية، كما أعتقد لتبلغ مرتبة المأساة (راجع ص 23 - 24 من ج 1 من مؤلفات كورناي، نشر Marty-Laveaux) أما الفصل العكسي (= فعل مأساوي في وسط شعبي) فيؤدي في القرن اللاحق إلى الدراما البورجوازية.

37) Hégémon, Nicocharès

38) Margitès

وكما هو معروف فإن بقية كتاب «الشعرية» تُدخِلُ على هذه الشبكة من التقاطع سلسلة من عمليات الإهمال أو التحقير ذات الأبعاد البغيضة : فبعد التوزيع المشار إليه، لا نجد ذكراً للسَّردِ المتدني أو للملهاة. ويبقى الجنسان المتميزان وحدهما متقابلين تقابلاً متفاوتاً. فبعد أن وضع أرسطو إطارَهُ التوزيعي، اقتصرت الصفحات المتبقيَّةُ من كتاب «الشعرية» بصفة أساسية على معالجة «نظرية المأساة». وهذه النتيجة في حدِّ ذاتها لا تهمنا، بل يكفي أن نلاحظ أن الانتصار للمأساة لم ينتج عن عدم الفراغ من تأليف كتاب «الشعرية» أو عن التقويض الذي طرأ عليه وإنما عن تقييمات نفسية واضحة يمكن تلخيصها فيما يلي :

1) تفوق الصيغة المأساوية على الصيغة السردية : وهو القلب المعروف الذي أُدخِلَ على الموقف الأفلاطوني. وقد تميز هوميروس بهذا التفوق، إذ تتمثل إحدى مزاياه في أنه لا يتدخل بصفته الراوي في قصيدته (فيجعل من نفسه المُحاكِي أي الكاتب الدرامي) مثلما يفعل الشاعر الملحمي الذي يترك في أغلب الأحيان مجال الكلام لشخصياته.[39ج] وفي هذا الإطراء دليل على أن أرسطو وأفلاطون لم يجهلا ـ رغم إسقاطهما الصنف المزدوج ـ السمة المزدوجة للسرد الهوميروسي. وسأعود للحديث في هذا الموضوع ونتائجه فيما بعد؛

2) التفوق الشكلي الناتج عن استعمال البحور الشعرية وتنوعها، وعن وجود الموسيقى والعرض؛

---

39 ج) في الفقرتين 1460 أ و1448 ب، يذهب أرسطو إلى تسمية الملاحم الهوميروسية «محاكاة درامية» **mimèseis dramatikas** ويستعمل بخصوص المرجيتس العبارة التالية : «أن تحاكي السخيف بطريقة دراميّة **to géloion dramatopoièsas** وهذه النعوت المفرطة لم تمنع أرسطو من أن يصنف تلك الآثار الأدبية في النوع العام السردي (1448 أ، **mimeisthai apangellouta**). ولا ننسى أنه لا يستعمل هذه النعوت فيما يتعلق بالملحمة عامّةً، وإنما يَخُصُّ بها هوميروس وحده (1448 ب، 1460 أ). ولتحليل أشمل للأسباب التي دفعت أرسطو لإطراء هوميروس بصفة خاصة وللفرق ـ بصفة عامة ـ بين التحديدات الأفلاطونية والأرسطوطالية للمحاكاة الهوميروسية، راجع :

J. Lallot, «**La mimèsis** selon Aristote et l'excellence d'Homère», in **Ecriture** et théorie poètiques op. cit.

أما من حيث وجهة النظر التي تخصنا فإن هذه الفروق قد تبطل دون ردود فعل سلبية.

3) التفوق الذهني الذي يتجلى في البيان والإلقاء والتمثيل؛

4) التفوق الجمالي الذي يَظْهَرُ في كثافة النص ووحدته (1462 أ،ب)؛

5) وأخيراً - وفي هذا ما يسترعي الانتباه - التفوق المضموني للموضوع المأساوي.

ومما يزيد في حيرتنا، ولعلها حيرة ناتجة عن تكرار نفس الظاهرة، أن الصفحات الأولى من كتاب «الشعرية»، تَنْسُبُ للضربين مواضيع واحدة، مثل : محاكاة الأبطال المتفوقين. ولقد أعلن أرسطو نفسه هذا التفوق في المواضيع في الفقرة (1449 أ) كما يلي : «تساوق[40] الملحمة المأساة بصفتها حالة من حالات المحاكاة وذلك لاعتمادها على البحر وذكرها لرجال يمتازون بقيمة أخلاقية عُلْيا». ثم يذكر أرسطو التباين الشكلي (= وحدة البحر في الملحمة / تنوع البحر في المأساة)، فالتباين في الصيغة والتباين في «البعد» (= فعل المأساة، محدّد بوحدة الزمن الشهيرة المتمثلة في دورة الشمس)، وأخيرا يأتي التكذيب المتسرع للمساواة في الموضوع كالتالي : «أما العناصر التركيبية فبَعْضها محاكٍ وبعْضُهَا الآخر خاصٌّ بالمأساة، ومن يستطيع التمييز بين المأساة الجيدة والمأساة الرديئة، يمكنه كذلك أن يميز بين ملحمة وأخرى، لأن العناصر التي تحتويها الملحمة، توجد أيضا في المأساة، بينما لا توجد عناصر المأساة في الملحمة. ويبدو واضحا الحكم التقييمي في هذه الحالة : فنص أرسطو يمنح الشاعر المأساوي أو الملمّ بالمأساة، تفوقاً آلياً على غيره، وذلك استنادا على المبدإ القائل بأن «القادر على الكثير يستطيع القليل». ومن الواضح أيضا أن موضوع التفوق يشمله الغموض والتجريد : فحسب أرسطو تحتوي المأساة على عناصر تركيبية لا تتوفر في الملحمة والعكس غير صحيح، فماذا يقصد أرسطو ؟

قد يفيد حكم أرسطو أن عنصرين فقط (وهما : العرض والإلقاء) من بين العناصر الستة التي تحتويها المأساة (= الأسطورة *، الخاصيات المميزة، البيان *،

---

(40) ékoloutèsen

الفكر، العرض *، الإلقاء)، هما اللذان يميزان المأساة عن الملحمة؛ وما عدا هذه الاعتبارات التقنية تَدُلُّ الموازاة، بين المأساة والملحمة، على أن التعريف الأول والمشترك لموضوع الجنسين لا يكفي وحدَهُ لتحديد موضوع المأساة. ويؤكد هذا الاستنتاج تعريف المأساة الثاني الذي استمر قائما بذاته مدة قرون، والقائل بأن المأساة هي محاكاة العمل الفاضل والمتكامل، وهي التي تتسم بنوع من البعد، والتي صيغت أقسامها المختلفة بلغة بليغة، وتحدثُ المحاكاةُ فيها عن طريق الشخصيات الفاعلة، لا عن طريق السرد. وبإثارتها للشفقة والخوف تعمل المأساة على إيجاد السبيل للتطهير من مثل هذه الأحاسيس.

وكما يعلم جميعنا، فالغموض يشمل نظرية «التطهير» المأساوية[41ج] المشار إليها في الجزء الأخير من التعريف السابق، بل إن الغموض نفسه الذي شملها زاد إلى حدٍّ ما في إثراء المحاولات التحليليَّة التي ربما كانت غير مجدية. ومهما كان الأمر فنحن لا نعير اهتماما للتأثير النفسي أو الأخلاقي الناتجين عن الإحساسين المأساويين (الشفقة والخوف) وإنما نهتم بوجودهما نفسِهِ من جهةٍ، وذلك ضمن تعريف الجنس الأدبي، ومن جهة أخرى ضمن مجموع السمات المُمَيِّزَةِ التي أشار إليها أرسطو باعتبارها ضرورية لإنتاجهما، أو بعبارة أخرى السمات التي تجعل المأساة مطابقة لهذا التعريف والتي يمكن تلخيصها في :

1) الترابط المفاجئ والعجيب بين الأحداث التي يبدو وكأن الصدفة تعمل فيها بقصد؛
2) التغيرات المفاجئة أو التحول في السلوك مثلما يحدث ذلك عندما يؤدي تصرفٌ معيَّنٌ إلى نقيض النتيجة المنتظرة؛
3) التعرُّف على شخصيات بَقِيت هُوِيَّتُهَ مجهولة أو يشملها الغموض؛
4) المصيبة التي تحصل لأحد الأبطال وهو ليس بريئا ولا مذنباً على حدٍّ

---

41 ج) théorie de la Catharsis tragique

السواء. وتحصل له المصيبة لا لِقيامه بجريمةٍ حقيقيةٍ، بل لأنه ارتكب خطأً محتوما؛

5) الفعل العنيف الذي يقوم به ـ بل على وشك القيام به ـ بعض الأشخاص ضد غيرهم، لكنهم يتجنبونه في آخر الأمر، إما لِتَعرُّفِهِمْ على من سيتعرض للعنف أو بدافع الوشائج ـ أو العصبية وهي أفضل دافع في مثل هذه الحالة ـ التي تربطهم، ورغم ذلك فإنهم يجهلون طبيعة العلاقة التي تربطهم ببعض.[42ج] إن توفر هذه العناصر في «أوديب الملك» أو في عمل «كِرِسْفُونْت»،[43] هو الذي جعل منها أجود الأعمال المأساوية، وجعل من أوربيد[44] أهم المؤلفين المأساويين، بل المؤلف المأساوي بالمعنى الصحيح للكلمة (أنظر 1452 أ، 53 أ، 53 ب، 54 أ) وأصبحت هذه العناصر تمثل تعريفاً جديداً للمأساة.

أما نحن فيعسر علينا أن نتبنى التحديد الجديد للمأساة : فمهما كان أوضَح من الأول إلا أنه أقل شمولاً منه، كما يصعب علينا أن نغُضَّ الطَّرْفَ عن بعض أجزائه المتناقضة مثل :

1) الرأي القائل إن البطل المأساوي ليس صالحاً تماماً وليس سيئاً تماماً (حسب التعبير الصادق الذي أوردهُ راسين لتوطئته لأندروماك،[45] وإنما هو أساساً معرَّضٌ للخطأ كما تذكر ذلك بصدق توطئة بريتانيكوس)[46] : أي أنه غير مُنَزَّهٍ عن الخطأ = له بعض العيوب؛

ج 42) راجع الفصول من 9 إلى 14 من كتاب «الشعرية» وفي الواقع يعيد أرسطو في الفقرة (1459 ب) التوزين بصنعه الملحمة نفس «الأقسام» (العناصر المكوِّنة) التي تتألف منها المأساة «ما عدا النشيد (الإلقاء) والعرض» وبين هذه الأقسام نجد «التغيير المفاجئ لوضع البطل، التعرف، المصائب». أما الموضوع الأساسي للمأساة، وهو الخوف والشفقة، فيبقى مجهولاً من قبل أرسطو.

43) Œdipe roi, Cresphonte

44) Euripide

45) Racine, Andromaque

46) Britannicus

2) الرأي القائل بأن البطل المأساوي قليل الذكاء، أو أنه مثل أوديب (والنتيجة واحدة) ذكي جداً[47ج] أو، حسب هولدرلين، «صاحب الذكاء المفرط» أو «صاحب العين الزائدة»، فلا يتجنب مكائد القَدَرِ، وبالتالي لا ينسجم مع الوضع الأوَّلي لمجموعة إنسانية متفوقة على غيرها، إلا إذا جرِّد التفوق من دلالتيهِ، الأخلاقية والذهنية : * ولكن يشترط التفوق كما رأينا توفّرَ الدلالتين؛

3) ومن جهة أخرى، عندما يطالب أرسطو بأن يكون الحدث قادراً على إثارة الخوف والشفقة، وذلك بمجرَّد إعلانه، وفي غياب كل «تمثيل» «مسرحي»، * فكأنه يقبل إمكانية فصل «الموضوع المأساوي» عن «الصيغة الدراميَّة» وجعله من مشمولات السَّردِ دون أن يُصْبح الموضوع المأساوي مع ذلك موضوعا ملحمياً.

والنتيجة أن المأساوي قد يوجد خارج المأساة، مثلما توجدُ دون شك مآسٍ بلا مأساوي أو قُلْ أقل مأساوية من غيرها. ويرى رُو برْتِلُو[48] في تعليقه على الفقرة 1548 أن الشروط المطروحة في كتاب «الشعرية» لم تتحقق إلا في «أوديب الملك» وحاول أن يجد حلاً لهذه المعضلة «المذهبية» بأن اعتبر بعض الشروط ضرورية لا لقيمة المأساة وإنما لجودتها فقط.[49ج]

---

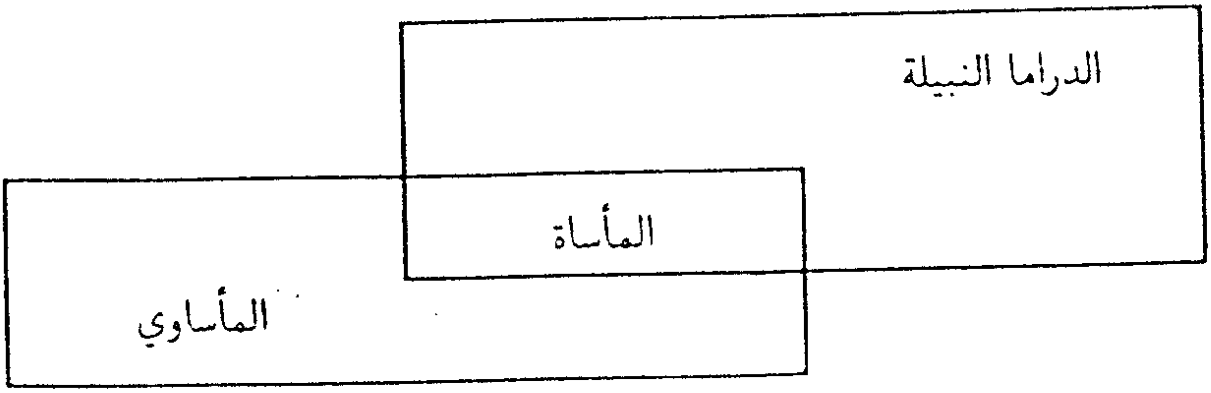
47 ج) وفي الحقيقة، لأنه، مثلُ لاَئِيُوسْ Laios من قبلُ، كثيراً ما بولغ في تنبيهه (من طرف الكاهن) فيكون بالتالي كثير الاحتياط وكثير الانتباه في كل الظروف : فهنا الموضوع الرئيسي هو المأساوي، لأنه يخص الموت، وهناك (مدرسة النساء وحلاق اشبيلية) هزلي لأنه يخص فقط خيبة أمل عجوز، ويكون الاحتياط «غير المجدي»، بل المضر، أي في سياق مأساوي، احتياطاً مشؤوماً أو محتوماً.

48) Robertello

49 ج) أورد كورناي هذا التعليق في «خطاب حول المأساة» (ص 59 / 1660). ويطبق كورناي هذه المفارقة على متطلبين أرسطوطاليين هما : نصف براءة البطل ووجود روابط حميمة بين المتخاصمين. ثم يضيف ما يلي : «عندما أقول إن هذين الشرطين يشملان فقط المآسي الجيدة فأنا لا أقصد أن المآسي التي لا يتوفران فيها غير جيدة : إذ أكونُ هكذا قد جعلت منهما شرطين لازمين ضرورة وأكون بالتالي قد نقضت قولي. ولكن عندما أستعمل مصطلح «مآس جيدة» فأنا أقصد منها التي تنتمي للجنس الأسمى والأكثر تأثيراً، بحيث إن المآسي التي لايتوفر فيها أحد الشرطين، أو الشرطان معاً ـ وشريطة ألا تكون المآسي منتظمة ـ تكون جيدة أيضاً نوعياً ولو أنها تحتل مرتبةً أقلّ سموّاً ولا تصل إلى مرتبة جمال المآسي الأخرى وبريقها...» وهذا مثال جيد على التفاسير التي تجعلنا «نتفق» (والكلمة استعملها كورناي نفسه، ص 60) مع تراث نحاول زعزعته في الواقع ولكن دون استعمال الكلام.

وقد ترضي هذه المفارقة «الذكية» أرسطو : فهي تحافظ على الوحدة الظاهرية لمفهوم المأساة، رغم تنوع تعريفاتها. لكننا نواجه في الحقيقة واقعين مختلفين : أما الأول فواقع صيغيٌ وموضوعيٌ في آن واحد، وقد تعرضتْ له الصفحات الأولى من كتاب «الشعرية»، ويتمثل في الدراما النبيلة ـ أو الجدّية ـ ومقابلها السرد النبيل (= الملحمة) من ناحية، والدراما غير النبيلة ـ أو الضاحكة ـ (= الملهاة) من ناحية أخرى. ويشمل هذا الواقع النوعي «الفُرْسَ» و«أوديب الملك»[50] وقد اصطلح عليه قديماً «المأساة» ولم ير أرسطو بطبيعة الحال وجوباً لرفض الاصطلاح. وأما الثاني فواقعٌ موضوعيٌ مجردٌ، وهو من صنف إنساني، وليس من صنف شعريٌ : ويتمثل في المأساوي، وقد تعرض له أرسطو في الفصول من 6 إلى 19. والمأساوي هو الشعور بسخرية القدر أو بقساوة الآلهة.

ويوجد الواقعان في علاقة تقاطعية * ويعتبر حَيزُ تلاقيهما حيز المأساة نفسَهُ (بالمعنى الضيق الأرسطوطالي للكلمة) : والمأساة بمعناها العام تفترض توفُّرَ الشروط المنتجة للشفقة والخوف، مثل الصدفة والعودة للحدث والتعرف...الخ وبعبارة أدق، الشروط المنتجة لذلك المزيج الخاص من الخوف والشفقة الذي يحدثه في المسرح التجلي القاسي للقدر.



وخلاصة القول إن المأساة تعد ضمن إطار الأجناس الأدبية تخصيصاً موضوعياً * للدراما النبيلة. مثلما يُعَدُّ «المسرح القودفيلي» اليوم،[51] تخصيصا

(50 Les Perses, Œdipe roi

(51 Le Vaudeville

موضوعياً للمسرحية الهزلية، والرواية البوليسية تخصيصاً موضوعياً للرواية. ولقد أصبحت هذه المفارقة بديهية في رأي الجميع، وخاصة بعد ديدرو وليسِنْغ أو شْلِيجَل.[52] ولكنها احتضنت طيلة قرون لُبْساً اصطلاحياً، أخفى الفرق بين المعنى الشامل للمأساة ومعناها المحدود. ومما لا شك فيه أن أرسطو قد استعمل على التوالي المعنيين دون أن يكترث للفرق بينهما، ودون أن يتنبأ بالخلط النظري الذي سيرمي فيه عدداً من نقاد الشعر؛ ولقد وقعوا فيه فعلا، وعمدوا بسذاجةٍ إلى جنس أدبيٍّ فطبقوا عليه المعايير التي استنبطها أرسطو بشأن نوع من أنواعه.

III

ولْنُعِدِ النظر الآن في النظام الأول، الذي يبدو أن الاستطراد المشهور حول المأساوي، قد تجاوزه ظاهرياً، دون أن يرفضه. فلقد لاحظنا أن النظام الأول، لم يُخَصِّصْ مبدئياً، بل لم يتمكن من أن يخصص مكانا للقصيدة الغنائيةِ، كما لاحظنا أنه أهمل، أو تعمَّدَ تجاهُلَ المفارقة الأفلاطونية بين الصيغة السردية الصرفة (الممثلة بالأنشودة المدحية) والصيغة المزدوجة (الممثلة بالملحمة). وبتعبير أدقَّ ـ وأذكِّر بما يلي للمرة الأخيرة ـ يعترف أرسطو اعترافا تامَّاً بالخاصيَّة المزدوجة للصيغة الملحمية ويمنحها تفوقا، بينما تختفي من نظامه وضعية الأنشودة المدحية، وبالتالي يبطل عنده السبب للتمييز بين السردي الصرف، والسردي غير الصرف. وبناءً على هذا المنطلق، فإن الملحمة تُبَوَّبُ ـ إن كانت سردية عرضا أم وجوبا ـ ضمن الأجناس السردية، ويكفي أن تستهل الملحمة بعبارة يفوه بها الشاعر نفسه، ولو كان جميع ما يليها حواراً، حتى تصبح الملحمة جنساً من الأجناس السردية. ومن ناحية أخرى، كان غياب العبارة الاستهلاليَّة مدة خمسة وعشرين قرناً، كافيا لتكوين «الحوار الداخلي *» وهو طريقة قديمة، إلى حد ما، قدم السرد في «شكل» روائي متكامل.

(52) Diderot, Lessing, Schlegel

وباختصار نقول : إن الملحمة تنتمي حسب أفلاطون للصيغة المزدوجة وحسب أرسطو للصيغة السردية، ولو أنها بصفةٍ أساسيّةٍ مزدوجة ـ أو غير نقية ـ في آن واحدٍ. وهذا دليلٌ واضحٌ على أن مبدأ النقاء قد أصبح فاقد الأهميّة.

ومن هذه الزاوية يبدو أنه توجد، بين أفلاطون وأرسطو، ظاهرة يعسر علينا إدراكها جيّداً، وينْتُجُ عدم إدراكنا لها عن افتقادنا لنص * الأناشيد المدحيّةِ. وليس الزمن هو المسؤول الوحيد عن فقدان النص، فأرسطو يتحدث عن الأنشودة المدحية وكأنها من مخلفات الماضي. ويبدو من جهة أخْرَى أن لأرسطو أسباباً خاصة حَثّتْهُ على تجاهل الأنشودة المدحية رغم انتسابها للجنس السردي، وينبغي ألاّ نرد تجاهله الأنشودة المدحية لأنها سردية نقية : فقد يُفَسِّرُ ذلك بالتحيُّز للجنس الإيمائي. فنحن نعلم بالتجربة، أن السردي النقي (أي القولي دون الاستعراضي[53] حسب الاصطلاحين المتداولين في النقد الأمريكي) ليس سوى مجرد احتمال، ولا اعتبار له على مستوى الأثر الأدبي بصفة عامّة، والجنس الأدبي بصفة خاصة. ويعسر أن نستشهد بأقصوصة تخلو من الحوار : ويصدق هذا القول على الملحمة والرواية*. فإذا كانت الأنشودة المدحية جنساً «شبحياً» فالسردي النقي يكون صيغة خيالية، أو على الأقل، صيغة نظرية محضة. وقد نرى أخيراً في إسقاط أرسطو للأنشودة المدحية من حسبانه برهانا على فكره التجريبي المتميز.

ونلاحظ عند مقابلة نظامي الصيغ عند كل من أفلاطون وأرسطو أن حلقة قد افرغت فتلاشت : فلقد حلت محل الثلاثية الأفلاطونية :

السردي	المزدوج	الدرامي

الثنائية الأرسطوطالية التالية :

	السردي	الدرامي

(53) Telling sans shouving

أما الانتقال من الثلاثية إلى الثنائية فلم يحْصلْ باسقاط المزدوج، وإنما بتلاشي السردي النقي لأنه غير موجودٍ، وانقلب المزدوج إلى سرديٍّ لأنه السردي الوحيد الموجود.

وسيقول القارئ الفَطِنُ أنه يوجد هنا محلٌّ ينبغي ملؤه : فليس من العسير فعلا أن نتصور مسار التحليل خاصة إذا كنَّا نعلم النهايةَ. لكن علينا أن لا نحرق المراحل.

IV

طيلة قرون،[54ج] سيكون لاختزال أفلاطون وأرسطو الشعرية إلى الصنف المماثل تأثير على نظرية الأجناس، وسيدخل عليها التشويش أو البلبلة. ومما لا شك فيه، أن النقاد الألكسندريين[55] لم يجهلوا مفهوم الشعر الغنائي، إلا أن هذا المفهوم لم يوضع ضمن الصيغ التي اشتملت على الشعر الملحمي والشعر الدرامي، ولذلك استمر تعريف الشعر الغنائي تعريفا تقنياً صرفاً (= فهو مجموع القصائد

---

54) إن أغلب الإشارات التاريخية اللاحقة مستعارة من المؤلفات التالية :

E. Faral, les arts poétiques du moyen âge, Champion, 1924

I. Behrens, op. cit.

A. Warren, op. cit.

M.H. Abrams, The Miror and The lamp, oxford, 1953.

M. Fubini, «Genese e storia dei generi litterari» 1951, in Critica e poesia, Bari, 1966.

R. Wellek, «Genre Theory, the lyric and Erlebnis» (1967), in Discriminations, Tale, 1970

P. Szondi «La théorie des genres poétiques chez F. Schlegel» (1968), in Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand. Minuit, 1975

W. V. Ruttkowski. Die literarschen Gattungen, Francke, Berne, 1968

C. Guillen, «literature as System» (1970), in literature as system, Princeton, 1971.

55) Alexandrin

الشعرية التي ترافقها القيثارة) من جهة، وتعريفا حصرياً من جهة أخرى. ففي القرن الثالث ـ الثاني ق.م، وضع أَرِسْتَارْك قائمة تشمل تسعة شعراء غنائيين (من بينهم أَلْسِي، سَافُو، أَنَاكْرِيُون، بِنْدار).[56]

وبقيت هذه القائمة مقدسة رغم أنها أهملت، على سبيل المثال، كلاً من القصيدة الهجائية * والقصيدة الرثائية *.[57] وبالنسبة لهوراس، وهو نفسه شاعر غنائي وناقد في آن واحدٍ، تنحصر الشعرية، من حيث الأجناس، في مدح هوميروس، وفي عرض القواعد التي تقوم عليها القصيدة الدرامية. وقائمة القراءات الإغريقية واللاتينية التي ينصح بها كَنْتِيلْيَان[58] من يرغب أن يكون خطيباً في المستقبل، تورد بالإضافة للتاريخ والفلسفة والفصاحة ـ بطبيعة الحال ـ سبعة أجناس شعرية، تتمثل في : الجنس الملحمي (الذي يشمل في رأيه جميع أنواع القصائد السردية، والوصفية أو التعليمية، مثل قصائد هِزْيُود وتِيُوكْرِيت ولُوكْرِيس)،[59] والمأساة والملهاة والرثاء (مثل شعر كَلِيمَاك والرثائيين اللاتينيين)[60] والهجاء (مثل شعر أَرْشِيلُوك وهُورَاس)[61] والنقد (مثل شعر لُوسِيلْيُوس وهُورَاس)[62] وأخيراً القصيدة الغنائية التي يمثلها بِنْدَار وأَلْسِي وهُورَاس وغيرهم، وبعبارةٍ أخرى لم يعدِ الشعر الغنائي، عند كَنتِلْيَان، سوى جنس من الأجناس غير السردية وغير الدراميَّة، فهو، بالتالي، جنس ـ وفي الحقيقة شكل ـ

---

56) Aristarque, Alcée, Sapho, Anacréon, Pindare

57) le distique élégiaque، تستعمل عادة كلمة، distique للبيتين من الشعر اللذين يكملان بعضهما البعض من حيث مضمونهما، وفي هذه الترجمة اعتمدت المعنى العام واستعملت مصطلح «قصيدة».

58) Quintilien

59) Hésiode,Theocrite, lucrèce

60) Callimaque

61) Archiloque

62) مثل : Lucilius «**Tota nostra**»

نطلق عليه الأنشودة الغنائية *. إلا أن قائمة كَنْتِيلْيان مع ذلك ليست بطبيعة الحال «فناً شعرياً»، فهي تضم في الوقت نفسه إنتاجاً نثرياً. ولقد اجتهدت المحاولات التنظيمية التي برزت في نهاية العهود القديمة والقرون الوسطى في إدخال الشعر الغنائي ضمن نظامي أفلاطون وأرسطو، دون تغيير تصنيفهما : ففي أواخر القرن الرابع استعمل دْيُوميد مصطلح «الأجناس» بشأن الصيغ الأفلاطونية الثلاث، ووزع عليها حسب اجتهاده «الأنواع» * التي نصطلح عليها نحن عادة «الأجناس» كالتالي :

1 ـ الجنس المُحَاكِي (الدرامي)[63] حيث تتكلم الشخصيات وحدها، ويشمل الأنواع التالية : المأساة والملهاة والنقد (الممثل بالدراما النقدية التي احتوتها الثلاثيات الإغريقية القديمة، والتي لَمْ يذكرها أفلاطون وأرسطو):

2 ـ الجنس السردي[64] حيث يتكلم الشاعر بمفرده ويشمل الأنواع الثلاثة التالية : السردي بالمعنى الدقيق للكلمة والوعظي والتعليمي:

3 ـ الجنس المزدوج[65] حيث يتكلم الشاعر والشخصيات بالتبادل، ويشمل النوعين : البطولي (الذي تمثله الملحمة) والغنائي (الذي يمثله كل من أرشيلوك وهوراس)؛

أما بْرُوكْلِس[66] فيحذف على غرار أرسطو الجنس المزدوج، ويبوّب تحت الجنس السردي، بالإضافة للملحمة، كلاً من القصيدة الهجائية والمرثية والأنشودة (الغنائية)،[67] بينما يعود جَان دي غَرْلاَنْد[68] (نهاية القرن 11 ومطلع القرن 12) إلى نظام دْيُوميد.

---

(63) Genus imitativum

(64) Genus ennartativum

(65) Genus commune

(66) Proclus

(67) «mélos» (lyrisme)

(68) Jean de Garlande

وأما الفنون الشعرية في القرن السادس عشر، فإنها ترفض بصفة عامة كلَّ نظام، وتكتفي بترصيف الأنواع الواحد جنب الثاني : ففي سنة 1555 م صنَّفها بِلتْيِي دِي مَان[69] كما يلي : الهجاء *، المقطوعة الشعرية *، الأنشودة الغنائية، الرسالة الشعرية *، الرثاء، النقد، الملهاة، «التأليف» البطولي. بينما يصنفها فُوكْلينْ دي لاَفْرِينَاي[70] (1605) كالآتي : الملحمة، الرثاء، المقطوعة الشعرية، القصيدة الهجائية، الأغنية، القصيدة الغنائية، الملهاة، المأساة، النقد، الغزل (العذري) *، القصيدة «الرعوية» *. ويصنفها فِيلِيبْ سِدْنِي (1583) في كتابه «دفاعا عن الشعر»[71] كما يلي : (النوع) البطولي، الغنائي، المأساوي، الملهاتي، النقدي، الهجائي، الرثائي، الرَّعْوِي..، الخ... وأشهر الدراسات حول الشعر، في المرحلة الكلاسيكية، أي من فِيدَا إلى رَابين،[72] لا تزيد، على أن تكون أساس تفاسير لأرسطو، وقد استمر الجدل فيها نشِطاً، حول مزايا المأساة والملحمة. وفي خضم هذا الجدال لم تنجح الأجناس الجديدة، التي برزت خلال القرن التاسع عشر، في أن تغير التصور القديم، ونقصد بالأجناس الجديدة : القصيدة البطولية الرومانسية، القصة «الرعوية»، القصيدة الرعوية الدرامية، المأساوية، الملهاتية، ومن اليسير، كما نَرى، أن نبوِّب هذه الأجناس تحت الصيغتين السردية والدرامية.

إن الاعتراف القطعي بمختلف الأشكال غير المماثلة والتمسك بالتقليد الأرسطوطالي، يتواءمان إلى حد ما في اللغة الكلاسيكية من خلال مفارقة ملائمة بين «الأجناس الكبرى» و«الأجناس الأخرى». ولقد أبرز هذه المفارقة ضمنيّاً، وبطريقة جيِّدة بُوَالُو[73] (1674) في تصنيفه للفن الشعري كما يلي : النشيد الثالث، يبحث في المأساة والملحمة والملهاة، النشيد الثاني، يرتب دون تبويب

(69 Peletier du Mans

(70 Vauquelin de la Fresnaye

(71 Philip Sédney, **An Apologie for Pœtice.**

(72 Vida, Rapin

(73 Boileau

إجمالي وعلى غرار السلف في القرن السادس عشر، : الغزل (العذري)، الرثاء، الأنشودة الغنائية، المقطوعة الشعرية، الهجاء، القصيدة الغنائية ذات الأدوار، * القصيدة العاطفية *، الموشح الغنائي *[74] النقد، الهزل الخفيف *، الأغنية[75ج].

وعمد رابين في السنة نفسها إلى حصر مضامين هذه الأجناس وإبرازها كالتالي : «يمكن توزيع الشعرية العامة إلى ثلاثة أنواع من القصائد الجَيِّدَة : الملحمة والمأساة والملهاة، ويمكن أن نختصرها في صنفين فقط، بحيث يتمحور الصنف الأول حول «الفعل» والثاني حول «السرد». أما بقية الأنواع الأخرى التي أوردها أرسطو فيمكننا أيضا أن نرجعها إلى الصنفين السابقين : فالملهاة ترجع للقصيدة الدرامية، والقصيدة النقدية للملهاة، والأنشودة الغنائية والقصيدة الريفية * ترجعان للقصيدة البطولية، علماً بأن المقطوعة الشعرية، والقصيدة العاطفية، والقصيدة الهجائية، والقصيدة الغنائية ذات الأدوار، والموشح الغنائي ليست إلا أصنافا من القصائد الرديئة».[76ج]

وباختصارٍ، ليس للأجناس غير المحاكية سِوَى الخيار بين الإضافة التقييمية، (أي كأن تلحق القصيدة النقدية بالملهاة وبالتالي تلحق بالقصيدة الدرامية، وكأن تلحق الأنشودة الغنائية والقصيدة الريفية بالملحمة) أو الإهمال في الظلمات الخارجية ـ أو إذا فضلنا ـ في متاهات «الرداءة». وأجود تعليق على هذا التقييم التمييزي يتمثل في التصريح القَنُوطِ الذي قام به رِينِي بُرَايْ[77ج] عندما كان بصدد

74) يقترح د. عبد الواحد لؤلؤه ترجمة ballade بالقصيدة الجمالية ولكننا فضلنا الترجمة المثبتة لتقاربها والتعريف الذي أورده قاموس Petit Robert (راجع فيه ص 141، ط. 1973).

75 ج) نُذَكِّرُ بأن النشيدين الأول والرابع قد خُصِّصَا لاعتبارات أجناسية. كما نُذَكِّرُ بأن مصدر «سوء الفهم» ـ إن لم نقل بعض الأخطاء في فهم «النظرية الكلاسيكية» ـ كان التعميم المفرط لعدد من المبادئ الخاصة التي اعتبرت، خارج سياقها، أمثالا، ففقدت نتيجة لذلك كامل أهميتها. نحو : «كل يعلم أن الفوضى الجميلة هي من حالات الفن»، وهذه العبارة هي في الواقع بيت مكون من عشرة مقاطع نضيف إليه دون تردد كلمة «عادة»، وهي إضافة خاطئة وغامضة: أما المطلع الحقيقي لهذا البيت فهو «عندها»... ونجد في النشيد الثاني الدليل على ذلك في السؤال : «عند مَنْ ؟» (راجع الأبيات 68 ـ 72).

76 ج) راجع الجزء الثاني من الفصل الأول من كتاب «تأملات في الشعرية» (سنة 1674) :
Réflexions sur la Poétique.

77 ج) راجع ص 354 من **Formation de la doctrine classique** (1927), Nizet,1966

دراسة النظريات الكلاسيكية حول «الأجناس الكبرى» : وكان يحاول تجميع بعض الملاحظات حول الشعر الرعوي * والرثاء والأنشودة الغنائية والهجاء والنقد، فتوقف فجأة وقال : «لنتوقف عن البحث عن هذه النظرية المعوزة. فالمنظرون قد نظروا باحتقارٍ شديد لكل ما لا يَمُتُّ بصلة للأجناس الكبرى، فلم يَسْتَرْعِ انتباههم سوى المأساة والقصيدة البطولية».

ونجد بجانب الأجناس الكبرى، السردية والدرامية، بل قُلْ في مرتبة أدنى منها، عدداً كبيراً من الأشكال الصغيرة التي تَدَنَّت مرتبتها، أو فقدت وضعيتها الشعرية، قد تعود للضيق الحقيقي لأبعادها، وللضيق المفترض لموضوعها من جهة، وللتحيز القديم بصفة خاصة ضدَّ كل «جنس» «لا يقوم على محاكاة الإنسان الفاعل» من جهة أخرى. فالأنشودة الغنائية والقصيدة الرثائية، والمقطوعة الشعرية وغيرها لا «تحاكي» أي فعل لأنها في الواقع، مثل الخطاب أو الدعاء، تخبر عن الأفكار أو الأحاسيس الحقيقية أو الخيالية لصاحبها، وبالتالي، لا تُوجد سوى طريقتان يقبلهما العقل لرفعها إلى «درجة الشرف الشعرية» : أما الأولى فتتمثل في المحافظة على القانون الكلاسيكي للمحاكاة (بالمعنى العام للكلمة) وفي الاجتهاد لإظهار أن هذا النوع من الإخبار هو بكيفية معينة حالة من حالات «المحاكاة». أما الثانية فتتمثل في التخلي كليّاً عن القانون الكلاسيكي للمحاكاة، والتصريح بالمساواة في «درجة الشرف الشعرية» بين التعبير غير المماثل والتعبير المماثل. وهذان التصرفان يبدوان لنا اليوم متنافِرَيْنِ ومتعارِضَيْنِ من وجهةٍ منطقية، إلا أنهما في الحقيقة سيتواليان ويترابطان دون تعارض بحيث يهَيِّئُ الأولُ الثانيَ ويشمله، كما يحدث أن تُحَضِّر الحركاتُ الإصلاحية أرضية الثورات.

V

إن فكرة توحيد جميع أنواع القصائد غير الإيمائية ووضعها تحت جزء ثالث ضمن ما يصطلح عليه بالشعر الغنائي، كانت تراود المنظرين في العصور

الكلاسيكية، إلا أنها بقيت هامشية أو بتعبير آخر ابتداعية. ولقد قام بالمحاولة الأولى التي كشفتها إيرانْ بِهْرانْسْ الإطالي مَنْتُورْنُو الذي اعتبر أن «الشعر ينقسم إلى ثلاثة أقسام : المسرحي * والغنائي والملحمي».[78] وفي الفصل 47 من كتاب «دون كيشوت»، يضع سرفانتيس على لسان القس تقسيماً رباعيّاً للشعر، حيث يوزع الشعر المسرحي إلى جزءين، فهو يقول : «إن الكتابة المفككة (للروايات البطولية) تمنح المؤلف إمكانيةَ الظهور في مظهر ملحمي وغنائي ومأساوي وهزلي».

بينما بدَا لِمِلْتُونْ أنه عثر عند أرسطو وهوراس، وفي التحاليل الإيطالية التي قام بها كَسْتِلْفَاتْرُو وتَاسُو ومَزُّني[79] وغيرهم، على قواعد «القصيدة الحقيقية الملحمية والدرامية والغنائية» : ويعتبر هذا الاستنتاج، في رأيي أول مثال لإسنادنا الخاطئ.[80] ويميز دْرَيْدَنْ بين ثلاث طرق شعرية : الطريقة الدرامية والطريقة الملحمية والطريقة الغنائية.[81] ويخصص غْرَافِينَا في كتاب له[82] فصلا للضربين الملحمي والدرامي وفصلا للغنائي. أما هُودَارْدِي لاَمُوتْ[83] الذي يعتبره دِي لاَكُورِيلْ[84] حديثاً، فإنه يساوي بين الأنواع الثلاثة وينعت نفسه «بالشاعر الملحمي الدرامي والغنائي في آن واحد». وأخيراً يذكر بُومْغَارْتَنْ سنة 1735 في أحد نصوصه المُعَدَّةِ لكتابه حول «الجمالية *» «الغنائي، والملحمي، والمأساوي، ومشتقاتها الأجناسية *»[85] ونكتفي بهذا التعداد الذي أوردناه على سبيل المثال لا الحصر.

---

78) راجع Miuturno في De Poeta (1559) وقد أورد نفس التقسيم في كتابه : **Arte poetica** (1563).

79) Castalvetro, Tasso, Mazzoni.

80) راجع Milton, **Treatise of Education,** 1644.

81) راجع Dryden, **Préface à l'Essay of Dramatic Poetry,** 1668

82) وهو Gravina, Ragion poetica, 1708

83) راجع : ص 166 من Hodar de lamotte, **Réflexions sur la critique.** 1716

84) de la querelle

85) راجع الفقرة 106 من Baumgarten, **Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus,** 1735 : Lyricum, épicum, dramaticum cum subdivis generibus.

والواقع أنه لا يوجد بين هذه الاقتراحات اقتراح يقوم على دافع معين، أو قُدِّمَ في شكل مُنَظَّرٍ. ومن هذه الزاوية يعتبر ما قام به الإسباني فْرَانْسِيسْكُو كَسْكَالْ أقدم مجهود يذكر : ففي كتابه «القوائم الشعرية»[86] يورد قولة في مجرى كلامه عن «المقطوعة الشعرية» : «لا تقوم «العبرة» في الغنائي عَلَى «الفعل» كما يحدث مع الملحمي والمأساوي وإنما على فكرة مَّا». وهذا التقويض الذي يفرضه فْرَانْسِيسْكُو على التفكير التقليدي لا يخلو من دلالة : فالمصطلح «عبرة» * من المصطلحات الأرسطوطالية[87] ويكون مصطلح «دْيَانُويَا»[88] مرادفاً لمصطلح «فكرة». والقول بأن «الفكرة» صالحة لأن تكون «أسطورة» (= عبرة) لا يَمُتُّ بصلة للاتجاه الذي سارت عليه الشعرية لدى أرسطو، الذي حدد «الأسطورة»[89] بوضوح بأنها «تجميع الأفعال»،[90ج] حيث لا يشمل الفكر (= ما تقوله الشخصيات لتبرهن على حدث معين أو لتصرح بما تعقد العزم على فعله) سوى جهاز الحجج التي تلتجئ إليها الشخصيات. ولهذا السبب المنطقي أحال أرسطو دراسة «الأسطورة» إلى «مقالاته حول البلاغة» (راجع، 1456 أ) ومهما وسعنا في تعريف «الأسطورة» - مثلما فعل ذلك نُورْثْرُوبْ فْرَايْ[91] - ليشمل فكر الشاعر، إلا أنه يبقى بديهيّاً أن الفكر لا يصبح مرادفاً «للأسطورة» بالمعنى الأرسطوطالي. ومن ناحية أخرى، يعمد كَسْكَالْ لاستعمال مصطلحاتٍ تقليديةً للتعبير عن رأي لا يمكن أن يكون تقليدياً : ويتمثل في أن القصيدة، على غرار الخطاب أو الرسالة، قد تتمحور حول «فكرة» أو «إحساس» : فتكتفي القصيدة بِعَرْضِ أحدهما، أو بالتعبير عنه. وهذا الرأي الذي

---

86) راجع، (1634)

Francisco Cascales, Tablas poéticas (1617). Cartas philologicas

87) Fábula أي بمعنى «القصة الأسطورية»

88) dianoia

89) Muthos (= mythe)

90 ج) راجع 1450 أ و1451 ب حيث يقول أرسطو م[illegible] يكون الشاعر صانعا للعبر (الأساطير) لا صانعا للأبيات الشعرية، فهو شاعر لأنه محاك ولأنه يحاكي الأفعال.

91) راجع ص 70 - 71 من Northrope Fraye, Anatomie.

يبدو لَنَا اليوم عادياً جداً، لم يبق غير مُدْرَكٍ طيلة قرون فحسب (إذ لا يُعْقَلُ أن يجهل المهتمون بالشعر النص الضخم الذي يحتويه)، بل كان يطمس بطريقة منتظمة تقريبا؛ والعِلَّةُ في ذلك أنه يعسر إدماجه في نظام شعرية تقوم على قانون المحاكاة. وسيسعى باتو في محاولته، وهي آخر محاولة للشعرية الكلاسيكية، للبقاء منفتحة على ما لم تستطع مطلقاً جهله أو احتواءه، إلى القيام بهذه المحاولة المستحيلة، بمعنى أن يتمسك «بالمحاكاة» بمثابة المبدإ الوحيد للشعر، ولجميع أنواع الفنون، وبالتالي جعله يشمل الشعر الغنائي نفسه. ونلتمس هذه المحاولة في الفصل الثالث عشر الذي أفرده باتو للشعر الغنائي : لقد اعترف فيه بادئ ذي بدء، بأن الدراسة السطحية للشعر الغنائي تدلُّنا على «أنه يخضع أقل من غيره من الأجناس الشعرية للمبدإ العام الذي يحيل الكلَّ إلى المحاكاة». والنتيجة أنه قيل إن «مزامير داوود» والأناشيد الغنائية لبندار وهوراس لا تعدو أن تكون «النار والإحساس والثمالة... بل النشيد الذي تفيض به الفرحة والإعجاب والاعتراف... صرخة القلب... والانطلاقة التي فيها تُحْدِثُ الطبيعة كلُّ شيءٍ و... الفن لا شيءَ» فالشاعر يعبر فيها عن أحاسيسه، ولا يقلِّد فيها شيئاً. ويضيف باتو : «أنه توجد حالتان حقيقيتان : الأولى تتمثل في أن الأشعار الغنائية هي قصائد حقيقية، والثانية : أن هذه الأشعار لا تملك قطعاً خاصية المحاكاة» ويواصل باتو قائلا : «إن هذه العبارة الصفة، أي الشعر الحقيقي المجرد عن المحاكاة، لا توجد أو تكون إلاَّ في الأناشيد المقدسة : فالله نفسه هو الذي كان يُمليها، والله في غير حاجة لأن يحاكي، إنه يَخلق». أما الشعراء فليسوا إلا عباداً «ليس لهم من منقذ إلا إلهامهم الطبيعي، وخيالٌ يوقده الفن، ونخوة التصرف. فإذا تملك الشعراء إحساس حقيقي بالفرح، فإنهم يتمكنون حينئذ من إنشاد ولكن لا يتجاوز إنشادهم المقطوعة الواحدة أو المقطوعتين. فإذا كانت الرغبة في أن يستمر النفس الشعري، فإن الفن يبدأ في دوره، وذلك بأن يَخيطَ قطعة قطعة ـ إن صح التعبير ـ أحاسيس جديدة تماثل الأولى. وحتى توقد الطبيعة نار (الشاعر) ينبغي على الأقل أن يزوِّد

الفنُّ تلك النارَ وأن يحفها. والنتيجة : أن الأنبياء الذين ينشدون دون محاكاة ليسوا أقلَّ قيمة من الشعراء المحاكين». وتكون الأحاسيس، بل جزء منها على الأقل، تلك التي يعبر عنها الشعراء، من صنع الفن، كما يكون هذا الجزء منها متفوّقاً على غيره : فهو يقيم الدليل على إمكانية التعبير عن أحاسيس خيالية كما دلت صناعة الدراما أو الملحمة على ذلك أيضا منذ زمن بعيد «إذ كلما تواصل الفعل كان الشعر ملحمياً أو دراميا، وإذا انقطع، وأصبح يرسم الحالة الوحيدة للروح وإحساسها المجرَّد كان الشعر غنائيا : ويكفي في هذه الحالة أن نضفي على الشعر الشكل الملائم حتى يدخل حيّز النشيد. بيد أن الحوار الداخلي عند بُولْيُوكْتْ وكَامِي وشِيمَانْ[92] هو عبارة عن مقطوعات غنائية : وإذا صدق هذا القول فلِمَ لا يكون الإحساس ـ القابل للمحاكاة في الدراما ـ قابلا له أيضاً في الأنشودة الغنائية ؟ ولماذا نستطيع تقليد العاطفة في مشهد عرضيٍّ * ولا نستطيع تقليدها في النشيد ؟ إذاً لا يوجد استثناء ! فالموضوع واحد عند جميع الشعراء : وهو تقليد الطبيعة؛ وينهج جميعهم نهجاً واحداً في المحاكاة». وبالتالي : الشعر الغنائي محاكاة أيضاً، فهو يحاكي الأحاسيس. «وقد يُنْظَرُ للشعر الغنائي على أنه جنس متميّز، ولكن ينبغي ألا تُنْقص هذه النظرة من قيمة المبدإ الذي تعود إليه بقية الأجناس الأخرى. وفي الحقيقة لا يوجد سبب للفصل بينهما : إذ الشعر الغنائي يندرج بطبيعته وبالضرورة في «المحاكاة»، وهو يختلف عن غيره من الأجناس الشعرية، ويتميز عنها بخاصيةٍ واحدةٍ : وهي موضوعه الخاصُّ. ويتمثل الموضوع الأساسي لبقية الأجناس الشعرية في الأفعال، بينما يختص الشعر الغنائي بالأحاسيس : إن الأحاسيس مادته، أي موضوعه الأساسي».

وبهذه الطريقة يكون الشعر الغنائي قد أُدْمِجَ في فن الشعرية الكلاسيكية، غير أن هذا الإدماج لم يكن ممكناً، كما رأينا، إلا بعد إحداث تقويضين واضحين، على المستويين التاليين :

---

(92) Polyeucte, Camille, Chimene

1 ـ وجب أن نمر من مجرد إمكانية التعبير الخيالي إلى وضعية خيالية أساسية للأحاسيس المعبر عنها، وأن نوصل كلَّ قصيدةٍ غنائية إلى النموذج المطمئن للحوار الداخلي المأساوي حتى نتمكن من أن ندخل في جوهر كل خلق غنائي ذلك الفاصل من الخيال الذي بدونه يستحيل تطبيق مفهوم المحاكاة على الشعر الغنائي؛

2 ـ وجب أن نمرَّ ـ كما فعل كسكال من قبل ـ من المصطلح التقليدي «محاكاة الأفعال» إلى مصطلحٍ عام وشامل : «المحاكاة» فحسب. وكما يقول باتو نفسه : «نحاكي في الشعر الملحمي والمأساوي الأفعال والعادات، بينما ننشد في الشعر الغنائي الأحاسيس والعواطف التي نحاكيها».[93ج] ويبدو التقويضُ واضحاً هنا، ومعه أيضاً خيانة أرسطو بشكل خفيٍّ، ولذا وجَبَ أن يُتَّخَذَ احتياط على هذا المستوى، وهو ما سعى لفعله باتو في الفصل الإضافي الذي عَنْوَنَهُ كالتالي : «هذه النظرية مطابقة لنظرية أرسطو».

والمبدأ الذي تدور حوله عملية المطابقة بسيط ومعروف، ويتمثل في أن نستخرج من ملاحظة أسلوبية هامشية، توزيعا ثلاثيا للأجناس الشعرية : الأنشودة المدحية والملحمة والدراما؛ وهو توزيع يعيد أرسطو إلى نقطة الانطلاق الأفلاطونية. ومنه نفسر الأنشودة المدحية بأنَّها مثال للجنس الغنائي مما يجعلنا نُسند لكِتَاب «الشعرية» ثلاثيةً لم يُفَكِّرْ قط فيها أفلاطون وأرسطو. ومما تجدر إضافته في هذا المجال، أن هذا التجاوز التحليلي لا يعتبر على المستوى الصيغي * حُجَّةً : فالتحديد الأوَّلي للصيغة السردية الصرفة يتمثل، كما نذكر، في أن الشاعر يمثل الموضوع الوحيد للإخبار، وأنه يحتكر الخطاب بمفرده، دون أن يترك المجال فيه لإحدى شخصياته : وهو نفسه ما يحدث مبدئيا في القصيدة الغنائية، مع اختلاف واحد، هو أن الخطاب المقصود ليس سردياً بصفة أساسية. وإذا أهملنا

---

93 ج) راجع فصل «حول الشعر الغنائي». إن التحول (أي تجاوز الصمت الكلاسيكي) من المفهوم الذي طرحه كسطالس إلى الأحاسيس عند باتو، يحدد جيدا البعد بين العقلانية الباروكية والعاطفية قبل الرومنطيقية.

مؤقتا هذا الاختلاف فإننا نحصل على التجزئة الثلاثية التالية التي تبرز تحديد الصيغ الأفلاطونية الثلاث باستعمال مصطلحات تخص التعبير.

التعبير المخصص للشاعر	التعبير المتناوب	التعبير المخصص للشخصيات

فالوضعية الأولى، كما هي محددة أعلاه، قد تكون سردية صرفة أو «تعبيرية» صرفة، وقد تجمع، بطريقة أو أخرى، بين الوظيفتين. وفي غياب جنس حقيقي سردي صرف - وهو غياب معترف به - فإن الوضعية الأولى تصبح قادرة على استقبال كل نوع من الأجناس، المؤهل بصفة بارزة لأن يعبِّر - بصدق أو كذب - عن الأفكار أو الأحاسيس : فنحن إذاً بإزاء وعاءٍ سلبي (= كل ما ليس سرديّاً أو درامياً)[94ج] عَمِلَت صِفَة الغنائية بسيطرتها وهيبتها على طمسه، والنتيجة أننا نصل إلى التقسيم المنتظر.

الغنائي	الملحمي	الدرامي

وما نعيبه بحق على هذا النوع من «المطابقة» أن التحديد الصيغي للغنائي، لا ينطبق على أنواع الحوار الداخلي «الغنائي» الذي يحدث في المسرح، مثل سْتَانْسْ دي رُودْرِيغْ.[95] ولقد كان باتو متمسّكاً - للسبب الذي ذكرناه سابقا - بهذه

---

94 ج) يذكر ماريو فوبيني (راجع أعلاه) جملة موحية مستخرجة من الترجمة الإيطالية بتصرف لكتاب Blair: Leçons de rhétorique et des belles lettres (1783) (ص 211 من Compendiate dal P.Soare, Pouma, 1835) وهي التالية : نميز عادة ثلاثة أجناس من الشعر : الملحمي والدرامي والغنائي، ويتضمن هذا الجنس الأخير كل ما لا يتضمنه الجنسان الأولان، وباستثناء خطإٍ مّا، ليس هذا الاختزال حاضراً لدى بُلّير نفسه، وهو الأقرب إلى التراث الكلاسيكي، كان يميز بين الشعر الدرامي، والملحمي، والغنائي، والرعوي، والتعليمي، والوصفي...

95) Stances de Rodrigue

الأنواع من الحوار الداخلي، علماً بأن موضوع التعبير فيها ليس الشاعر. ومن جهة أخرى ينبغي أن نذكّر بأنّ هذه المطابقة ليست من صنع باتو : فهو لم يهتم مطلقاً بالصّيَغ، كما لم يهتم بها من لحقه من الرومنطقيين، وإنما هي عبارة عن اتفاق تاريخي، استمر زاحفاً طيلة قرون، ولم يَبْرُزْ بوضوح إلا في القرن العشرين، وذلك عندما طُرِحَت «وضعية التعبير» * على مِحَكّ البحث لأسباب يعلمها الجميع، وفي الوقت نفسه تراجعت وضعية «الحوار الداخلي» إلى المستوى الثاني. وهذا التراجع لا ينقص من قيمة الحوار الداخلي الذي يبقى متكاملا، ويدل على الأقل، أن التحديدين، الصيغي والجنسي لا يتطابقان دائماً : فعلى المستوى الصيغي نجد أن رُودْرِيغْ هو الذي يتكلم باستمرار : إما لِيُغْنِيَ حبَّهُ أو ليثير دُونْ غُرْمَاسْ[96]. وعلى مستوى الجنس تكون إشارة دُونْ غُرْمَاسْ درامية ويكون التغني بالحب (بقطع النظر عن العلامات الشكلية مثل البحر وعدد المقاطع) «غنائيا». ومرة أخرى يكون الفرق بين الحالتين فرقاً موضوعياً : فكل حوار داخلي لا يُسْتَقْبَلُ بمثابة غنائيٍّ وبالعكس كل حوار متبادل حول الحب يُسْتَقْبَلُ بمثابته غنائيّاً[97]. إلا أن هذا الحكم لا ينطبق على الحوار الداخلي الذي أُوغِلَتْ في المشهد الخامس من «سِنَّا»[98] رغم أن دخوله الدرامي لا يفوق الدخول الدرامي لحوار سْتَانْسْ دِي رُودْرِيغْ : فكلاهما يؤديان فعلاً إلى اتخاذ قرار.

VI

حل النظام الجديد إذاً محل القديم عن طريق تصرُّف حاذق لعدد من الانزلاقات والتعويضات، وإعادة التفاسير الدلالية وغير المعلن عنها : تصرف

---

96) Don Gormas

97) هناك هذه العبارة التالية (« يا لمعجزة الحب ! يا لقمة التعاسة ...

«O miracle d'amour !/ O Comble de misères...»

98) Cinna

مَكَّنَ من عرض هذا النظام الجديد وكأنَّهُ يطابق النظرية الكلاسيكية، لا بغير تعسف ولكن من غير إثارة ضجَّةٍ حوله، وهو نظام نموذجي للتصرف الانتقالي أو كما يقال عادةً «لإعادة النظر» أو للتغيير.

وباقتفاء خطى باتو نفسه، نجد شهادة على المرحلة القادمة التي تمثل فعلاً التخلِّي الحقيقي، (والذي يبدو نهائياً) عن الأرثودوكسية الكلاسيكية. وتتمَثَّلُ الشهادة على آثار باتو نفسها في الاعتراضات على نظامه من طرف مترجمه الألماني ذاته، جُوهانْ أَدُولْفْ شْلِيجَلْ[99ج] الذي هو أيضاً ـ وهذا لقاء سعيد ـ الأب الحقيقي للمُنظِّرين الشهيرين للنزعة الرومنطيقية. ونورد فيما يلي تلك الاعتراضات التي لخصها باتو نفسه ثم دحضها في قوله : «يزعم السيد شْلِيجَلْ أن مبدأ المحاكاة ليس مبدأ شمولياً في الشعر... وأذكر لك فيما يلي باختصار التحليل الذي قام به. لا تكون محاكاة الطبيعة المبدأ الوحيد فيما يتعلق بخلق الشعر، لأنَّ الطبيعة نفسها قادرة على أن تكون ـ دون محاكاة ـ موضوع الشعر : إلا أن الطبيعة... الخ... وبالتالي...».[100] ويُوَاصِلُ باتو في مكان آخر : «لم يتمكن السيد شْلِيجَلْ من إدراك الطريقة التي بواسطتها يحدث اقتران الأنشودة الغنائية أو الشعر الغنائي بالمبدإ الشمولي للمحاكاة : وهذا أهَمُّ اعتراضاته. فهو يرى أن الشاعر يُنشِد في حالات لا حصر لها أحاسيسهُ الحقيقية بدلاً من أن ينشد أحاسيس محاكاة؛ وهذا ممكن وأوافق السيد شليجل في رأيه الذي أورده حول الفصل المعترض عليه؛ إلا أنني أرغب في إبداء الرأيين التاليين : 1) بإمكان المرء أن يتصنع الأحاسيس مثلما يتصنع الأفعال. وبما أن الأحاسيس جزء من الطبيعة فمن

99ج) راجع : Johann Adolf Schlegel, **Einschrãukung der sehôen künste auf einen emzigen** orundsatz, 1751.

ويوجد رد باتو على اعتراضات جوهان أدولف شليجل في الطبعة الثانية من الكتاب التي نشرت سنة 1764 وذلك بهامش الفصل الخاص «حول الشعر الغنائي».

100) يكتفي جنيت بهذا القسط من الاستشهاد معتقداً أن القارئ سيدرك العملية المنطقية التي قام بها باتو في تلخيص آراء شليجل.

الممكن إذاً محاكاتها (كغيرها من أجزاء الطبيعة). وأعتقد أن السيد شْليجَلْ يوافق على صحةِ هذا القول؛ 2) ينبغي أن تخضع جميع الأحاسيس ـ المتصنعة أو الحقيقية ـ المعبر عنها في الغنائي لقواعد المحاكاة الشعرية؛ بمعنى أنه ينبغي أن تكون الأحاسيس ممكنة التحقّق ومختارة ومدعَّمة ومكتملة مثلما تكون في حقيقتها، وتُقَدَّمُ في أجلِّ مظاهر الجمال والقوّة التي يتصف بها التعبير الشعري عادة؛ وهنا يَكْمُنُ معنى مبدإ المحاكاة وهنا روحه».

فالقطيعة الأساسية تحدث هنا كما نرى بمجرد انتقال ضئيل في التوازن : فبَاتُو وشْليجَلْ يتفقان ظاهرياً (وضرورة) في الاعتراف بِأنَّ «الأحاسيسْ» المعبر عنها في القصيدة الغنائية، إمَّا أن تكون متصنعة أو أصيلة. وبالنسبة لباتو يكفي أن تكون الأحاسيس متصنعة حتى يكون الجنس الغنائي بكامله خاضعاً لمبدإ المحاكاة (ولنذكّر بأن المحاكاة عند باتو وفي التراث الكلاسيكي لا يعني التصوير المطابق للأصل*. وإنما هو حالة من الخيال وبالتالي : حاكى = ماثل)؛ أما بالنسبة لشْليجلْ فيكفي أن تكون الأحاسيس أصيلة حتى يخرج الجنس الغنائي عن مبدإ المحاكاة،وبالتالي يفقد هنا المبدأ دورهُ «كمبدإ وحيدٍ» وبهذه الطريقة يتغير مجرى «شعرية» بأكملها مثلما يتغير مجرى «جمالية» بأكملها.

وستستقطب الثلاثية المشهورة كامل النظرية الأدبية للرومنطيقية الألمانية، وبالتالي الرومنطيقيات الأخرى؛ وسيلحقها، هي الأخرى، بعض التفاسير الجديدة والتحولات الداخلية : ففْريدرِيكْ شْليجَلْ[101] ـ وهو أول من قدح الزناد ـ حافظ على التوزيع الأفلاطوني أو قَلِ استعاده، وأعطاه مدلولاً جديداً، فهو يقول في سنة 1797 (وسأعود إلى إثبات قوله بكامل الدقة) أن «الشكل» الغنائي * شكل «ذاتي» * والدرامي موضوعي، والملحمي ذاتي وموضوعي في آن. وكما نرى فإن هذه المصطلحات تقابل التقسيم الأفلاطوني التالي : 1) إخبار من قبل الشاعر؛ 2) إخبار

---

(101) Friedrich Schlegel

من قبل الشخصيات؛ 3) إخبار من قبل الطرفين. إلا أن اختيار الصفات ينقل بطبيعته عُنصر الوضعية التعبيرية من مستواها الأولي التقني الصرف إلى مستوى نفسي أو وجودي. ومن جهة أخرى، لا يتضمن التقسيم القديم بعداً تزامنياً *؛ فبالنسبة لأفلاطون وأرسطو لا تظهر أيّةُ صيغة، وجُوباً أو فعلاً، على المستوى التاريخي سابقةً لغيرها، كما لا تتضمن في ذاتها إشارة تميِّزُ تفوقَها على غيرها من الصيغ، وكما نعلم أيضاً فإن تحيزات كل من أفلاطون وأرسطو لنفس النظام كانت متقابلة تقابلا تاماً. بينما يختلف الوضع مع شْليجَلْ الذي يرى أن الشكل المزدوج سابق - مبدئيا وضرورة - للشكلين الآخرين : «إن الشعر بطبيعته إما أن يكون ذاتياً أو موضوعيّاً، والمزج بين الذاتية والموضوعية لم يكن متيسراً للإنسان في حالته الطبيعية» : وبالتالي لا يمكن أن يكون الشعر حالةً توفيقية أصليةً.[102ج] ثم تفرعت عنها في فترة لاحقةٍ أشكالٌ أبسط وأنقى. بل إن الحالة المزدوجة تمَّ تثمينها بوضوح، من قبل شليجلْ من حيث أنها مزدوجة كالتالي : «يوجد شكل ملحمي وشكل غنائي ؛ وشكل درامي؛ وتخلو هذه الأشكال من روح الأجناس الشعرية القديمة التي تحمل نفس الأسماء، ويفصِلُ بينها اختلافٌ محدَّدٌ وأبَدِي. فالملحمي من حيث هو شكل، يفوق غيره دون شك؛ لأنه شكل ذاتي - موضوعي : أما الشكل الغنائي فهو ذاتي فقط، والشكل الدرامي موضوعي فقط أيضاً.[103]» وهناك

---

102) وذلك كما اقترحه بلير (ج 2 / 110) فبالنسبة له «كانت الأجناس المختلفة للشعر - في طفولة الفن - متداخلة ومتمازجة في التركيب الواحد، حسب رغبة الشاعر واندفاعه. ومع تطور المجتمع والعلوم اتخذت هذه الأجناس على التوالي اشكالا أكثر انتظاماً، وأطْلِقَتْ عليها الأسماء التي نعتمدها اليوم للتمييز بينها» (وهذا الاقتراح لم يمنع مع ذلك بلير من أن يقول : إن الأناشيد الأولى كانت تقوم على الشكل الغنائي الذي تتميز به الأناشيد الغنائية والأناشيد عامة). ونعلم أن غوته Gœthe قد وجد في «الموشح الغنائي» : المولد اللا مميز لجميع الأجناس اللاحقة، وهو يقول أيضاً : «نجد في المأساة الإغريقية القديمة الأجناس الثلاثة مجتمعةً ولم تفترق عن بعضها إلا بعد مرور رَدْحٍ من الزمن» (راجع. ص 67 من النص الفرنسي جنيت، وكذلك
(Note au West-ostlicher Diwan

103) راجع - Kritische F.S. Ausgabe, ed. E. Behler, Paderbon-Munich -Vienne, 1958, Frag. 322

(التحديد الزمني حسب R.Wallek)

ملاحظة لاحقة كتبها شْلِيجَلْ سنة 1800 تؤكد من جديدٍ قوله السابق : «ملحمة = ذاتي ـ موضوعي؛ دراما = موضوعيَ؛ غنائية = ذاتي».[104] ولكن يبدو أن شليجلْ قد تردَّد خلال تلك الفترة في تثبيت هذا التوزيع؛ ففي ملاحظة كتبها سنة 1799 أسند للدراما الحالة المزدوجة : «ملحمة = شعر موضوعي؛ غنائية = شعر ذاتي؛ دراما = شعر موضوعي ـ ذاتي».[105] ويكمن تردد شليجلْ حسب بيتَرْ سْزُونْدِي في أنه تارة يعاين تعاقبا ضيقاً، وهو تعاقب تطور الشعر الإغريقي الذي تبدو ذروته في المأساة القديمة. وتارة أخرى يعاين تعاقباً أوسع، وهو تعاقب الشعر الغربي وتطوره الذي تبدو قمته في «ملحمية» * بمعنى الرواية (الرومنطقية).[106ج] ويبدو فعلاً، في هذا الجانب التقييم المسيطر عند شليجَلْ : وهو أمرٌ لا نستغربه. إلاَّ أنَّ هُولْدِرْلين[107] لا يوافقه على هذا التقييم : ونرى ذلك فيما كتبهُ في نفس الفترة تقريباً[108ج] حول مسألة الأجناس؛ يقول : «إن القصيدة الغنائية المثالية تبدو ساذجة الدلالة، فهي استعارة متواصلة لإحساس واحدٍ، والقصيدة الملحمية تبدو دلالتها ساذجة وبطولية، فهي استعارة للعزائم الكبرى؛ والقصيدة المأساوية تبدو بطولية، أما دلالتها فمثالية، فهي استعارة لغريزة عقلانية»[109ج] وقد يشير الترتيب الذي اعتمده هنا هولدرلين إلى حالة تصاعدية، تكون في صالح الدراما (= «القصيدة المأساوية»)، إلا أن السياق الهُولْدِرْلِينِي يوحي بتفوق الغنائي الذي

---

104) راجع ـ Literary Note books 1797-1801,ed. H. Eichuer, Torento Londres, 1957 عدد 2065

105) المرجع السابق، عدد 1750.

106) راجع P.Szondi (المرجع السابق، ص 131 ـ 133)، يُدْخِلُ شليجل مرة ثانية في الجنس الروائي، حسب بنية تنازلية، توجد كذلك عند غيره، التقسيم الثلاثي الأساسي؛ ويميز «في الروايات جنساً غنائيّاً وجنساً ملحمياً وجنساً دراميّاً». إلاَّ أننا لا نستطيع أن نستخرج من تحليل شليجل تخطيطاً جديداً أو تزامنياً، يتعدّى التخطيط الذي سيقترحه شلّنج Schelling وستحتفظ به اللغة الشائعة (الاصطلاحية).

107) Hôlderlin

108) أي خلال فترة إقامته بهامبورج ما بين سبتمبر 1798 ويونيه 1800.

109 ج) راجع ما أورده Szondi (ص 248) نقلا عن : Hôlderlin في كتابه (ج 4 ص 266) : Samtliche Werke, ed, Beissner, Stuttgart, 1943

حدده هُولْدرْلينْ نفسه بطريقة واضحة منذ سنة 1790، وتحت صنف الأنشودة الغنائية البِنْدَاريَّة،[110] القرينة بين «العرض» الملحمي و «العاطفة» المأساوية.[111] وفي جزء آخر كتبه هولْدرلينْ خلال إقامته بهامْبُورغْ رفض كل تصنيف، بل كلّ تعاقب، وربط الأجناس الثلاثة في سلسلة دائمة، أو حلزونية، لا نهاية لها، وتبدو فيها الأجناس متجاوزة لبعضها بعضاً. يقول هولْدرْلينْ : «يكتسب الشاعر المأساوي (خبرة) بدراسته للشاعر الغنائي، والشاعر الغنائي بدراسته للشاعر الملحمي، والشاعر الملحمي للشاعر المأساوي. إذ أن تكامل الملحمي يكمن في المأساوي، وتكامل المأساوي في الغنائي، وتكامل الغنائي في الملحمي».[112]

ويتفق جميع من جاء بعد شْلِيجَلْ وهُولْدرْلِينْ على أن الشكل المزدوج يوجد في الدراما، أو قلْ - والمصطلح بدأ يفرض نفسه - الشكل التأليفي * : وهو بلا شك شكل متفوق. وأول هؤلاء وِلْهَالْمْ شْلِيجَلْ[113ج] الذي كتب في حوالي سنة 1801 الملاحظة التالية : «إن التقسيم الأفلاطوني للأجناس غير سليم، ولا يوجد فيه أي مبدإ شعري حقيقي. إذ في الواقع الملحمي / الغنائي / الدرامي = قضية / نقيض القضية / تأليف بينهما، أو بعبارة أخرى : كثافة خفيفة / تفرد انفعالي / كلٌّ منسجمٌ. والملحمي هو الموضوعية المجرَّدة في الفكر البشري،

---

110) نِسْبَة لـ :

Pindare

111) راجع المرجع أعلاه : S W. IV. 202. Szondi. p. 269

112) راجع على التوالي المرجعين السابقين، ص 273، ص 266

113 ج) راجع 2 / 305 - 306 من :

Wilhelm Schlegel, **Kritische Schriften und Briefe** ed. E. Lohner, Stuttgart, 1963

(وكان بودنا أن نتعرف أكثر على النقد الموجه للتقسيم. الأفلاطوني عنده) وهذا هو الموقف نفسه الذي اتخذه Novalis ولو أنه فسر مصطلح «درامي» تفسيراً مختصراً كالآتي : (الفقرة 186) : «ملحمي، غنائي، درامي = النحت، الموسيقى، الشعر» (ونجد في هذا التفسير «جمالية» هيجل قبل أوانها)، ويضيف المرادفات التالية في الفقرة 204 : رابط الجأش، مثير، مزيج خالص، وفي الفقرة 277 : جسد، روح، نفس (وهو الترتيب الذي نجده أيضاً في الفقرة 261)، أما الفقرة 148 فتقدم الترتيب (الشليجلي فالقانوني) التالي : غنائي - ملحمي - درامي (راجع الآثار الكاملة، ترجمة أ. جير ن. ط غاليمار. 1975 ج 2 الفصل 3).

والغنائي الذاتية المجردة، والدرامي تداخل الإثنين، الواحد في الآخر». والنتيجة أن المخطط «الجدلي» احتل الآن مكانه المناسب، وأصبح يلعب دوراً في صالح الدرامي. وهذه العملية من شأنها أن تحيي صدفة ـ وبطريقة غير منتظرة ـ التقييم الأرسطوطالي؛ وأما التعاقب الذي كان ظل في جزء منه ملتبساً، منذ فْريدرِيكْ شلِيجَلْ فقد اصبح بدوره واضحاً : ملحمي ـ غنائي ـ درامي، إلا أن شِلِّنْجْ[114ج] سيقلب ترتيب المصطلحين الأولين بقوله : «يبدأ الفن بالذاتية الغنائية ثم يسمو إلى الموضوعية الملحمية، إلى أن يصل أخيراً إلى التأليف ـ أو «التطابق» ـ الدرامي». وأما هيجل فيعود إلى مخطط أُوغِسْتْ وِلْهَالْمْ[115] : «أولاً، الشعر الملحمي : وهو أول تعبير للوعي الساذج لشعبٍ من الشعوب»؛ ثم ـ وبالمقابل ـ «عندما انفصلت الأنا الفردية عن الكلّ الجوهري للأمة كان الشعر الغنائي؛ وأخيراً، الشعر الدرامي الذي يجمع الشعرين السابقين ليشكّل كلاًّ جديداً؛ يتضمن عرضاً موضوعيّاً، ويجعلنا نعاين في الوقت نفسه تدفق الأحداث من الباطنية الفردية».[116ج]

بيد أن التعاقب الذي اقترحه شِلِّنْجْ سيفرض نفسه أخيراً في القرنين التاسع عشر والعشرين. وهكذا فإن الغنائية *، بالنسبة لِهِيجُو،[117] وقد تعمد دراسة

114 ج) راجع : (1805 ـ 1802) (فلسفة الفن) **Schelling, philosophie de l'art** ونُشِرَ سنة 1859 بعد وفاة الكاتب، ونجد فيه ما يلي : «الغنائية = تشكيلٌ غير المحدَّدِ في المحدد = خاص. الملحمة = تقديم المحدد في غير المحدّد = شمولي. الدراما = تأليف الشمولي مع الخاص. (راجع ص 405 من النص المترجم بقلم Philippe Lacoue La barthe et Jean-luc Nancy, l'Absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand, Seuil 1978.

115) Hegel, August Wilhelm

116) راجع : ص 129 من : Hegel, **esthetique**(الجمالية) VIII trad. Fr., Aubier والمرجع السابق ص 151 و4 / 27 ـ 28 و40. تتحكم الثلاثية الرومنطيقية في مجموع الهندسة الظاهرية لكتاب هيجل حول «الشعرية» ولا تتحكم في مضونه الحقيقي، الذي يتبلور في الدراسة الفينومينولوجية (الظاهراتية) لعدد من الأجناس الخاصة مثل : الملحمة الهوميروسية والرواية والأنشودة الغنائية، والمأساة الإغريقية، والملهاة القديمة، والمأساة الحديثة. وهي أجناس مستخرجة من بعض الآثار الأدبية، أو من بعض المؤلفين النموذجيين : مثل الإلياذة، أو ولهالم ميستر، بندار، غوته، أنتيغون، أرستوفان، شكسبير.

117) Hugo

تزامنية * وإناسية * أكثر منها شعرية، تعبير عن الأزمنة البدائية، حيث «يستيقظ الإنسان في عالم حديث الخلق»؛ والملحمي (ويشمل أيضاً المأساة الإغريقية) تعبير عن الأزمنة القديمة حيث «كل شيء يقف ويثبت»؛ والدراما تعبير عن الأزمنة الحديثة التي «طبعت بطابع المسيحية والتمزق بين الروح والجسد».[118] أما بالنسبة لِجُويس - وقد لقيناه قبل - فالشكل الغنائي هو أبسط «لباس» فِعْلِي* للحظةٍ من الانفعال: «صرخة مرنمة شبيهة بالصرخات التي كانت تثير قديماً من يجدّف قاربه أو يرفع الصخر إلى أعلى منحدر... ومن الأدب الغنائي تطفو أبسط الأشكال الملحمية، وذلك عندما يركز الفنان على نفسه كما لو أنه يركز على مركز حدث ملحمي... ونصل إلى الشكل الدرامي عندما تكون الحيوية قد امتدت للشخصيات وأحاطت بها وملأتها بقوة من شأنها أن تجعل الرجل والمرأة يحصلان على حياةٍ «جمالية» خاصة ومقدّسة. إن شخصية الفنان، المعبر عنها أولاً بصرخة، فإيقاع منتظمٍ، فانطباع، ثم بسرد سلس وسطحي، تتضاءل أخيراً حتى تفقد وجودها وتفقد - إن صح التعبير - ماهيتها الشخصية... ويبقى الفنان، مثل رب الخلق، داخل عمله أو وراءه أو خلفه أو فوقه، غير مرئي، متضائلاً، خارجاً عن الوجود، لا مبالياً... وهو يقلم أظافره».[119] لنلاحظ أن المخطط التطوري يفقد هنا حركيته «الجدلية» : فبين الصرخة الغنائيَّة واللا شخصية الإلهية الفوقية لا يوجد سوى تطور خطّي باتجاه واحد نحو الموضوعية دون أن يوجد أثر «لانقلاب الوضع من الموجب إلى السالب». ويصدق القول أيضاً على سْتِيجَرْ[120] الذي يرى أن التحوُّل من «الانفعال» الغنائي[121] إلى «المشهد الشامل» الملحمي[122] ثم إلى «التشنُّج»

---

118) راجع : Hugo, **Préface de Cromwell,** 1827

119) راجع : ص 213 - 214 ,Joyce, Dedalus

120) راجع : E. Staiger, Grundbegriffe der Poetik, zurich, 1946

121) يستعمل جنيت المصطلح الألماني :
Ergriffenheit

122) يستعمل أيضاً المصطلح الألماني (اقتباساً من Staiger) : Uberschan

الدرامي[123] يحدد «تطوراً متدرّجاً ومستمراً نحو تحقيق الموضوعية»[124] أو نحو الفصل المتفاقم بين «الفاعل» و«الموضوع». وقد يكون من اليسير وغير المجدي، أن ننظر بعين السخرية لهذا المشكال التقسيمي * الذي لا يتوقف فيه المخطط الثلاثي المغري[125] عن التحول ليستمر على قيد الحياة، وليكون شكلاً مطاوعاً، من مختلف جوانبه، ومتقبلاً للحدس الجريء (فجميعنا يجهل فعلاً أيَّ الأجناس يسبق الآخر من الناحية التاريخية، هذا إذا نحن وجدنا جدوى في هذا التساؤل) وللإسنادات القابلة للتبديل. فإذا افترضنا، بصفة اعتيادية، أن الغنائي هو الصيغة الأكثر «ذاتية» فينبغي أن نسند «الموضوعية» لجنس من الجنسين المتبقيين، وحتماً يكون «الاصطلاح المزدوج» من نصيب الجنس الثالث. وبما أنه لا توجد هنا حقيقة تفرض نفسها، فإن الاختيار الأخير سيكون أساساً محدَّداً بتقييم، ضمني أو صريح، في حالة تطورية خطيَّة أو جدلية. ولقد تَرَكَتْ تلك المخططات المغرية أثرها في تاريخ نظرية الأجناس : فهي عادة ما تحرف الواقع الشاذ للحقل الأدبي، وتقوضه، وتزعم اكتشاف نظام طبيعيٍّ، كلما شيدت تناظراً مفتعلاً بمساعدة نوافذ وهمية.

ولا تخلو التشكيلات المفترضة دائما من صلاحية، بل بالعكس يكون لها، ككل التصنيفات المؤقتة ـ وبشرط أن تعتبر مؤقتة ـ وظيفة كشفية * معترف بها؛ فالنافذة الوهمية قد تنفتح على نور حقيقي. وقد تكشف عن أهمية اصطلاح مجهول، والخانة الفارغة أو التي ملئت بذكاء، قد تجد في وقت لاحق محتلاً شرعياً : فعندما لاحظ أرسطو وجود سرد نبيل ودرامة نبيلة ودراما منحطة، استنتج حينئذٍ ـ لنفوره من الفراغ ورغبته في إيجاد تناظر ـ أنه يوجد أيضاً سردٌ منحط فماثله مؤقتاً بالملحمة الساخرة *، ولم يكن يعلم أنه قد خصص هكذا محلاً للرواية الواقعية. وعندما لاحظ فْرَايْ ـ وهو من كبار واضعي التنظير الغريب ـ وجود ثلاثة

---

(123) Spanmung

(124) نقل : Processus continu d'objectivation

(125) راجع حول هذا الموضوع : C. G... «Literature as System» (1970)

أصناف من «الخيال» شخصي ـ إنطوائي * (= الرواية الخيالية) شخصي ـ منفتح * (= الرواية الواقعية) عقلاني ـ انطوائي * (= السيرة الذاتية)، استنتج حينئذٍ جنساً من الخيال العقلاني ـ المتفتح، وأطلق عليه اسم «التشريح» *. ويجمع التشريح بعض مخلفات السرد «المتحرر المجازي»* ويرَقِّيهَا ونجد أمثلة عنه عند لُوسْيَانْ وفَارُونْ وبِيتْرُونْ وَأبُولِي ورَابْلِي وبُورْتُونْ وسْوِيفْتْ وسْتِيرْنْ.[126] ومما لا شك فيه أننا نستطيع الاعتراض على الطريقة المتبعة هنا، لا عن أهمية النتيجة.[127] وعندما أدخل رُبِرْتْ شُولْسْ تحويراً على نظرية فْرَايْ حول الصيغ الخمس (= الأسطورة، الرواية البطولية (أو العاطفية)، الإيمائية المتفوقة، الإيمائية المنحطة، السخرية) بقصد إعادة تنظيمها وتصنيفها، اقترح علينا جدوله المدهش للأجناس الفرعية للخيال وتطورها الحتمي.[128] ويعسر علينا دون شك، أن نأخذ ما جاء به رُوبِرْتْ شُولْسْ بحَذَافره، ولكن يعسر علينا أيضاً ألاّ نجد فيه إلهاماً. ويصدق القول أيضاً على الثلاثية المزعجة، وغير القابلة للاستعمال، التي لم أذكر هنا سوى بعض نتائجها : وأغربها تلك التي حاولت مزاوجتها بثلاثية أخرى معقولة، وهي ثلاثية الأزمنة التالية : ماضٍ / حاضر / مستقبل. ولكثرة هذه المحاولات سأكتفي بتقديم عشرة أمثلة منها، ورد ذكرها لدى أُوسْتِينْ وَارِينْ ورِينِي ويلْكْ[129ج] ومن أجل

126) Lucien, Varron, Pétrone, Apulée, Rabelais, Burton, Suift, Sterne

127) راجع ص 368 ـ 382 من

Faye, Anatomie,4e essai **(théorie des genres)** Trad. Fr.

128) راجع المصدر السابق. ص 129 ـ 138؛ الترجمة الفرنسية لكتاب «الشعرية» 32 / 507 ـ 513.

ج129) والنصوص المعتمدة لتحديد الجدولين هي :

Humboldt, uber Goethes Hermann und Dorothea ,1799
Schelling, Philosophie de l'art, 1802, 1805
Jean Paul, Vorschule der Asthetik,1813
Hegel, Esthétique (VIII, 288), 1820
E.S. Dallas, Poetics, 1852
F.T Vischer, Asthetik 5e Vol, 1857
J. Erskine, The Kinds of Pœtry, 1920
R. Jakobson, Remarques sur la prose de Pasternak, 1935
E. Staiger, Grundbegriffe der Poetik,1944

قراءة أكثر تركيبية سأقدّم هذه المقابلة في شكل جدولين لهما مدخلان؛

- يُبْرِزُ الأول الزمن المسند من قبل الكاتبين لكل «جنس» :

الجنس / الكاتب	الغنائي	الملحمي	الدرامي	الكاتب
هَامْبُولْدْ		ماض	حاضر	Humboldt
شِلِّنْجْ	حاضر	ماض		Schelling
جَانْ - بُولْ	حاضر	ماضٍ	مستقبل	Jean – Paul
هِيجَلْ	حاضر	ماضٍ		Hegel
دَلاَّسْ	مستقبل	ماضٍ	حاضر	Dallas
فِيشِرْ	حاضر	ماضٍ	مستقبل	Vischer
إِرْسْكِينْ	حاضر	مستقبل	ماضٍ	Erskine
يَاكُبْسُونْ	حاضر	ماضٍ		Jakobson
سْتِيجَرْ	ماضٍ	حاضر	مستقبل	Staiger

- ويُبْرِزُ الجدول الثاني (وهو عرض آخر للأول) اسم جميع الإسنادات وبالتالي عدد الكتاب الذين تنسب إليهم :

الزمن / الجنس	ماضٍ	حاضر	مستقبل
الغنائي	سْتِيجَرْ	شِلِّنْغْ جَانْ - بُولْ هِيجَلْ فِيشَرْ إِرْسْكِينْ يَاكُبْسُونْ	دَلاَّسْ
الملحمي	هَامْبُولْدْ شِلِّنْجْ / جَانْ - بُولْ هِيجَلْ / دَلاَّسْ فِيشَرْ / يَاكُبْسُونْ	سْتَيْجَرْ	إِرْسكِينْ
الدرامي	إِرْسْكِينْ	هَامْبُولْدْ / دَلاَّسْ	جَانْ - بُولْ / فِيشَرْ سْتِيجَرْ

ومن غير المجدي أن نكتفي بالإشارة هنا، مثلما هو الأمر بالنسبة لـ «لَوْنِ الحَرَكَاتِ» الشهير، إلى أن جميع الأزمنة قد اسندت بالتوالي لِكل مِنَ الأجناس الثلاثة.[130ج] إن هناك بالفعل ركيزتين بارزتين : 1) التلاؤم الأكيد بين الملحمي والزمن «الماضي» من جهة، وبين الغنائي والحاضر من جهة أخرى؛ 2) أما الدرامي «الحاضر» بطبيعة الحال بشكله (المماثلة) و«الماضي» (تقليدياً) بموضوعه، فقد ظل أكثر عسراً على التبويب. ولربما كانت هناك حكمة في أن أُسْنِدَ له مصطلح «المزدوج» أو «التأليفي» و / أو الوقوف عند هذا الحد من التبويب الأول، ولكن شاء الحظ أن يوجد زمن ثالث ومعه رغبة قوية لإسناده لجنس من الأجناس مما أدى إلى إقامة المقابلة السفسطائية إلى حدٍّ ما بين الدراما وزمن «المستقبل» وبين اثنين أو ثلاثة أخيلة جادةٍ لا يمكن أن تنتصر على الدوام .[131ج] وإذا وجب أن أجد عذراً لتلك المحاولات المُجَازِفَة فبإمكاني أن أجده في عدم الاقتناع الذي وضعنا فيه التعداد الفطن للأشكال البسيطة التسعة التي عددها جُولْسْ،[132ج] علماً بأن هذا التعداد لا يمثل عيب جُولْسْ الوحيد ولا مزيته الوحيدة. فلماذا تسعة أشكال فقط ؟ فهل هي بعدد ربات الفن التسع ؟ أو لأنها ثلاثة في ثلاثة ؟ أو لأن جُولْسْ أسقط شكلا فبقيت تسعة أشكال ؟ فكم يصعب علينا قبول أن جُولْسْ عثر، ببساطة، على تسعة دون غيرها، لا أكثر ولا أقل، وأنه تجاوز المتعة السهلة، أعني

---

130 ج) نلاحظ أن هناك قوائم ناقصة : وهي ظاهرة تستحق التقدير نظراً لإغراء النظام. ويقابل هامبولد المُلحمي (= الماضي) بالدرامي (= الحاضر) وداخل صنف أشمل يطلق عليه «النوع المطاطي **Plastique**» الذي يقابله الغنائي، وقد يكون من التهوُّر أن نستنتج محله المرادف للغنائي = المستقبل، وأن نكمل بالطريقة نفسها التوزيعين اللذين وضعهما هيجل وياكبسون.

131 ج) لقد اقترح كل من دلاس وياكبسون مرادفاً آخر يقرن بين الأجناس والعوامل النحوية. ورغم اختلافهما حول توزيع الزمن، إلا أنهما أسندا المتكلم المفرد (أنا) للغنائي، والغائب المفرد (هو / هي ؟) للملحمي. ويضيف دلاّس بطريقة منطقية أن الدرامي المخاطب المفرد : وهذا التوزيع يغرينا إلى حدٍّ ما، ولكن ما العمل مع الجمع (والمثنى !)

132 ج) عن التمارين التجريبية التي حظيت بها قائمة جولس لإعادة تقويمها، راجع «تعليق الناشر» حول الترجمة الفرنسية لكتاب : **«Formes Simples»** نشر بـ Seuil، 1972 (ص 8 ـ 9)، وكذلك تودوروف، المعجم، (ص 201) : Todorov, **Dictionnaire**

البخسة الثمن، في إبراز سبب توقفه عند هذا العدد. إن النزعة التجريبية الحق تصدم المرء باستمرارٍ كما يصدمه انعدامُ اللباقة.

VII

كانت جميع النظريات المذكورة إلى حد الآن، من باتُو إلى سْتيجَرْ، تشكل عدداً من الأنظمة المتداخلة والمتسلسلة، كما هو نظام أرسطو، بمعنى أن جميع الأجناس الشعرية موزعة إلى طبقات تحتية بين الأصناف الثلاثة الأساسية : فنجد مثلا تحت «الملحمي»، الملحمة، فالرواية، فالقصة القصيرة ...الخ؛ وتحت «الغنائي» الأنشودة الغنائية، فالنشيد، فالهجاء...الخ؛ وتحت «الدرامي»، المأساة، فالملهاة، فالدراما البورجوازية...الخ إلا أن هذا التوزيع يبقى بدائياً، لأن الأجناس توجد مبعثرة داخل كل عنصر من عناصر التقسيم الثلاثي، أو لأنها تنظَّم تنظيماً جديداً - مثلما فعل أرسطو - حسب مبدإ جديد للتمييز يختلف عن المبدإ الذي اعْتُمِدَ في التقسيم الثلاثي نفسه، فنجد أن :

*ملحمة بطولية / تقابلها / رواية عاطفية (أو نثرية).
*رواية طويلة / تقابلها / قصة قصيرة.
*مأساة نبيلة / تقابلها / ملهاة عادية.

ونحن نحتاج أحيانا كما يبدو إلى تقسيميَّة * متشددة أكثر، تعتمد نفس المبدإ لتوزيع كل نوعٍ. والوسيلة المتداولة أكثر من غيرها في تطبيق هذا المبدإ تتمثل في إعادة إدخال الثلاثية نفسها في كل عنصر من عناصرها. فَهَارْتْمَانْ[133ج] مثلا يقترح التمييز بين 1) الغنائي الصرف، والغنائي - الملحمي، والغنائي - الدرامي؛

---

133 ج) راجع ص 235 - 259 من Hartmann, **Philosophie des Schonen, Grundriss der Asthetik** (1924) (المصدر السابق) وكذلك ص 37 - 38 من Ruttkovski

2) الدرامي الصرف، والدرامي ـ الغنائي، والدرامي ـ الملحمي؛ 3) الملحمي الصرف، والملحمي ـ الغنائي، والملحمي ـ الدرامي. ويبدو أنّه توجد سمتان، واحدة أساسية والأخرى ثانوية، تحدّدان كل قسمٍ من الأقسام التسعة المصنفة أعلاه (انظر الفصل السابق). وفي غياب السمتين يحدث ترادف بين المصطلحات المزدوجة من جهة، ويُقْلَبُ طَرَفَا القائمة من جهة أخرى (نحو : ملحمي ـ غنائي يصبح : غنائي ـ ملحمي) كما يصبح النظام مكوّناً من ستة عناصر بدلاً من تسعة : ثلاثة صرفة، وثلاثة مزدوجة. ويُطبّقُ أُلْبيرْ غِيرَارْ[134ج] مبدأ هَارْتْمَانْ ويُحدّد كل عنصر بمثال أو أكثر : فمثّل للغنائي الصرف بغُوتَه[135] وللغنائي الدرامي برُوبيرْ بُرَاوْنِنْغْ،[136] وللغنائي ـ الملحمي بالموشح الغنائي * (حسب الاصطلاح الألماني)، وللملحمي الصرف بهوميروس، وللملحمي ـ الغنائي بـ « the fairie queen » ؛ وللملحمي الدرامي بـ «جهنم L'enfer» «أو نوتردام باريس»؛[137] وللدرامي الصرف بمُولْييرْ، وللدرامي ـ الغنائي بـ «حلم ليلة من ليالي الصيف»،[138] وللدرامي الملحمي بأخيل أو «الرأس الذهبية».[139ج] بيد أن تداخلات الثلاثيات بعضها في بعض لا يضاعف بسرعة التقسيم الثلاثي فحسب بل يبرز كذلك، وبطريقة لا إرادية، وُجُود حالاتٍ وسطى بين الأنماط الصرفة؛ وجميع تلك الحالات

---

134) راجع ص 38 من Ruttkovski (المصدر السابق) والفصل الثاني من :

135) Albert Guérard, **Préface to world literature,** New york (1940),chap. II,

136) **«The Théory of literary Genres».**

137) Goethe, **Wonders Nachtlieder.**
Robert Browning.

138) **Notre Dame de Paris** (Victor Hugo)
Songe d'une nuit d'été.

139 ج) Tête d'or, Eschyle يشير W. Kayser في كتابه Das Sprachliche Kuntwerk (Berne، 1948)
لهذا المبدإ في أكثر من موضع، ويرى أنه من الممكن تقسيم «المواقف الأساسية» الثلاثة إلى غنائي صرف وغنائي ـ ملحمي... وهلم... فبالنسبة للغنائي، حسب شكل الإخبار أو «العرض» وبالنسبة للملحمي والدرامي، حسب المضمون الإنساني. وبالتالي فالتقسيم هنا يقوم على تداخل ثلاثية في ثلاثية أخرى، بالإضافة إلى اتسام المبدإ بالغموض، فهل هو صِيغِيٌّ أو موضوعي ؟!.

مرتبطة بعضُها ببعضٍ في شكل مثلث أو دائرة. وهذه الفكرة المتعلقة بنوع من شبح الأجناس، المتواصل والدائري، كانت قد اقْتُرِحَتْ من لَدُنِ غوته : «يمكن أن نربط العناصر الثلاثة بعضها ببعضٍ (الغنائي، الملحمي، الدرامي) وأن نُنَوِّعَ إلى ما لا نهاية الأجناس الشعرية : ولذا يصبح من العسير أن نجد ترتيباً معيناً نبوبها حسبه : الواحد جنب الثاني، أو الواحد بعد الآخر؛ ولعلنا نتمكن من تخطي هذه المشكلة بأن نضع العناصر الثلاثة الأساسية متقابلة في دائرة، ثم نبحث في الأعمال الأدبية النموذجية عن كل عنصر يكون مسيطراً بمفرده، وبعد تجميع الأمثلة التي تخدم هذا العنصر أو ذاك تصبح الوحدةُ بين العناصر الثلاثة جليةً، أو تنغلق الدائرة حينئذٍ انغلاقاً تامّاً».[140] ولقد أخذ بهذه الفكرةِ في القرن العشرين عالم الجمال الألماني يُولْيُوسْ بِيتَرْسَنْ،[141ج] ويَقُومُ نظامه الجنسي على مجموعةٍ من التعريفات التي تبدو متجانسة، وهي : «الملحمة = السرد القائم على حوار متبادلٍ * حول فعل مّا؛ والدراما = المماثلة القائمة على حوار ذاتي حول فعلٍ مّا؛ والغنائي = المماثلة المرتكزة على حوار ذاتي حول وضعية مّا». فهذه العلاقات تُمَثَّلُ في شكل مثلث، وكل زاوية من زواياه تشير إلى جنس من الأجناس الثلاثة، وأَضْلُعَهُ إلى السمة المشتركة بين الجنسين المتقابلين. فالمماثلة هي السمة المشتركة بين الغنائية والدراما (ونعني بالمماثلة هنا التعبير المباشر عن الأفكار أو الأحاسيس من قبل الشاعر أو الشخصيات)؛ والحوار الذاتي السمة المشتركة بين الغنائية والملحمة، «والفعل» بين الملحمة والدراما.

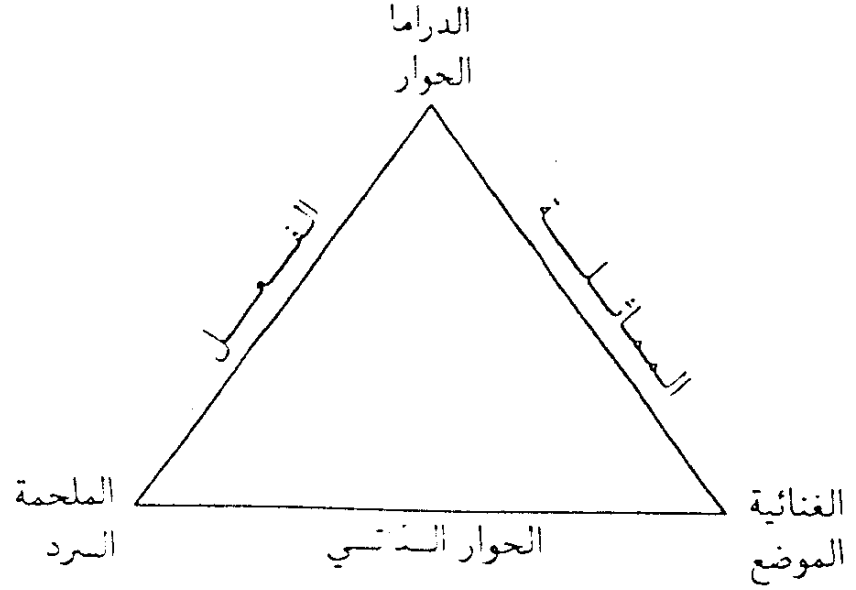
---

140) راجع الترجمة الفرنسية (ص 378) لـ :

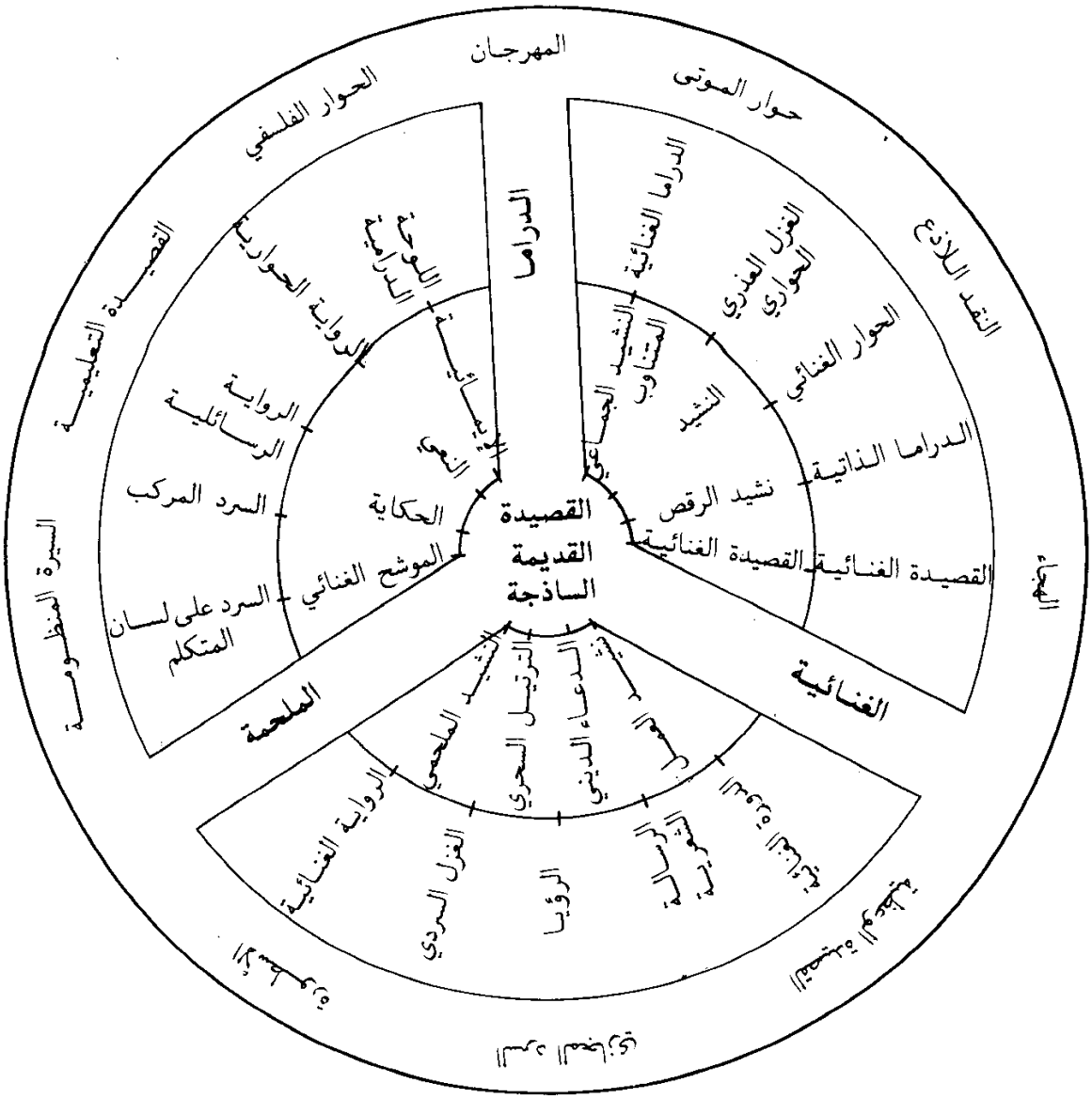
Note au West-0stlicher Diwan (1819), Trad. Lichten berger, aubier-Montaigne

141) راجع ص 72 ـ 116 من : Julius Peterson, «zur lehre von der Dichtungsgattungen», Fest sehrift A

ثم أعيد ذكر النظام والتخطيط المقترحين بعد Sauer, Stuttgart, 1925 أن أدخل عليهما بعض التغيير Die Wissenschaft von der Dichtung, Berlin, 1939 Ester Band (ص 119 ـ 126)، راجع أيضاً Fubrini (المرجع السابق)، ص 261 ـ 269.



ويبرز الشكل أعلاه، بوضوح، خَلَلاً غريباً في التوازن (ولعله خلل لا مفر منه، علماً بأنه قد ظهر في تحليل غوته، والتحاليل التي سنعرضها فيما يلي) يتمثل في أن الغنائية بعكس الملحمة والدراما القائمتين على سمة شكلية (السرد، الحوار) محددة بسمة موضوعية : فهي العنصر الوحيد في المثلث الذي لا يعالج «فعْلاً»، بل «وَضْعيةً». وينتج عن هذه الحالة، أن السمة المشتركة بين الدراما والملحمة هي السمة الموضوعية (الفعل) فيما تتقاسم الغنائية مع الدراما والملحمة سمتين شكليتين هما الحوار الذاتي والمماثلة. ولا يَعْدُو في الحقيقة أن يكون هذا المثلثُ الأعرج نقطةَ الانطلاق لنظام أكثر تعقيداً، ويسعى من جهة لأن يحدّدَ على أضلع المثلث موضع بعض الأجناس المزدوجة أو الوسطى مثل : الدراما الغنائية أو الغزل (العذري)، والرواية القائمة على الحوار، وأن يبرز من جهة أخرى تطور الأشكال الأدبية منذ «القصيدة القديمة الساذجة» الموروثة ذاتها عن غوته إلى «الأشكال المتكاملة» والأكثر تطوراً. ويصبح المثلثُ بالتالي، حسب اقتراح غوته، عجلةً تحتل «القصيدةُ القديمةُ الساذجة» محورَها، والأجناس الأساسية الثلاثة أقطارَها، فيما تحتل الأشكالُ المتوسطة أقسامَها الثلاثة المتبقية التي قُسّمَتْ بدورها إلى جزأين داخليين يتدرج فيهما، من وسط الدائرة إلى محيطها، تطوُّر الأشكال، وذلك مثلما هو مُبَيَّنٌ أدناه :



لقد احتفظتُ في هذا الشكل بالمصطلحات الأجناسية المستعملة من بِيتَرْسَنْ (دون أن يمثل لها في أغلب الأحيان) والتي يعسر أن يوجد لها المقابل الدقيق في اللغة الفرنسية (وكذلك الأمر في اللغة العربية. المترجم) فلم أجرؤ على ترجمة المصطلح الألماني Ur-Dichtung (بالقصيدة القديمة الساذجة) أما بالنسبة لبقية المصطلحات فقد خاطرتُ بالمحاولات التالية :

1) انطلاقاً من «الملحمي» وضمن الدائرة الأولى : الموشح الغنائي *، الحكاية، النعي، الإيمائية، النشيد الجماعي المتناوب، النشيد، نشيد الرقص،

القصيدة الغنائية، نشيد العمل، الدعاء (الديني)، الترتيل السحري، النشيد الملحمي؛

2) ضمن الدائرة الثانية : السرد على لسان المتكلم، السرد المركب *، الرواية الرسائلية *، الرواية الحوارية *، اللوحة الدرامية، الدراما الغنائية، الغزل (العذري) الحواري *، الحوار الغنائي *، الدراما الذاتية * (نحو : رُوسُو، بِجْمَالِيُونْ)، القصيدة الغنائية المسندة لإحدى الشخصيات التاريخية أو الأسطورية،[142] الدورة الغنائية (مثل : «المرثيات الرومانية» لغوته)، الرسالة الشعرية، الرؤيا (مثل : «الكوميديا الإلهية»)، الغزل (العذري) السردي، الرواية الغنائية (نحو : الجزء الأول من فِرْتَرْ،[143] أما الجزء الثاني منها فينتمي حسب بِيتَرْسَنْ للسرد على لسان المتكلم)؛

3) وضمن الدائرة الأخيرة : السيرة المنظومة*، القصيدة التعليمية، الحوار الفلسفي، المهرجان، حوار الموتى، النقذ اللاذع، الهجاء، القصيدة الوعظية، السرد المجازي، الأسطورة.

وهكذا يتضح لنا أن الأجناس التي تحتل الدائرة الأولى (انطلاقا من المركز) تبدو مبدئيا ساذجة وشعبية، بمعنى أنها شبيهة بما يطلق عليه جُولس «الأشكال البسيطة» : ولم يُخْفِ بِيتَرْسَنْ أنه اعتمد على جُولس في تحليله، أما الدائرة الثانية فتضم الأشكال القانونية، والدائرة الأخيرة تختص بالأشكال «التطبيقية» التي يكون فيها الخطاب الشعري في خدمة «الرسالة» الأخلاقية أو الفلسفية أو غيرهما. ومن جهة أخرى يبدو جلياً أن الأجناس قد رُتِّبَتْ في كل دائرة حسب درجة تلاؤمها مع الأنماط الأساسية الثلاثة أو تقاربها معها. ولقد أعلن بيترسن، لرضائه بهذا الشكل، أنَّهُ بالإمكان استعماله «بمثابة البوصلة للسير في مختلف اتجاهات نظام

---

142) Rollenlied نحو : «توديع ماري ستيوارت» لبيرانجي،
Béranger, Les Adieux de Maris Stuart
وكذلك (أنشودة بروميثوس الغنائية) Gœthe, **Ode de Prométhée**

143) Werther

الأجناس». بينما فضل فُوبِيني[144] - وكان أكثر حذراً - أن يقارن هذا البناء «بسُفُن الفلّين الصغيرة التي تحفظ في القوارير وتزين بها بعض بيوت ليغوري»،[145] وليس هاما أن نعلم إنْ كانت البوصلة حقيقية والسفينة غير حقيقية، فالأهم أن ندرك أن زهرة الأجناس التي وضعها بِيتَرْسَنْ قد لا تكون مجديةً، إذ رغم الادعاءات المعلنة، فهي لا تشمل جميع الأجناس المعروفة. ونظام المماثلة المعتمد لوضعها لا يخصص مكاناً محدداً للأجناس الصرفة، أي الأكثر قانونية، مثل الأنشودة الغنائية والملحمة والمأساة، كما أن أسس التحديد فيها، وهي أساساً شكلية، لا تسمح بإقامة أية مفارقة موضوعية : أي كأنْ نقابل بين المأساة والملهاة، أو الرواية البطولية (أو العاطفية) والرواية الأخلاقية الواقعية ولعلنا نحتاج لإقامة هذه المفارقات إلى دائرة ثالثة أو إلى بعد ثالث. ولا شك أنه سيكون من الصعب ربط الأجناس بعضها ببعضٍ، مثلما عَسُر الربط بين الخانات المتنافسة وغير المنسجمة التي يتكون منها «نظام» نُوثْرُوبْ فْرَايْ. وبهذا الصَّدَدِ تفوق مقدرتُنَا على الاقتراح إمكانياتِنا في التفسير، بل في الوصف في حد ذاته : و(لا) يسعنا (سوى) الحلم بهذا... ولا شك أن القوارير المسافرة في البحر تصلح لذلك - والبوصلات القديمة في بعض الحالات.

ولكننا لنْ نترك خيط حُبِّ الاستطلاع دونما إلقاء نظرة على نظامٍ أخيرٍ، «تاريخي» صرف، يقوم على التقسيم الثلاثي الرومنطيقي؛ وهو نظام إرْنِسْتْ بُوفِي.[146] وإرْنِسْتْ بُوفِي شخصية نسيت اليوم، ولكنها لم تغب، كما رأينا، عن انتباه إيرَانْ بِهْرانْسْ. فقد نشر بُوفِي في سنة 1911 كتاباً بعنوان : «الغنائية، الملحمة، الدراما : قانون للتطور الأدبي يفسره التطور العام».[147] ولقد انطلق

---

144) Fubini

145) Ligurie

146) Ernest Bovet

147) **Lyrisme, épopée, drame : une loi de l'évolution littéraire expliquée par l'évolution générale.**

بُوفِي من مقدمة كُرْمْوِيلْ[148] التي اقترح فيها هِيجُو أنه بالإمكان تطبيق قانون التعاقب بطريقة انحدارية : الغنائي ـ الملحمي ـ الدرامي، على كل مرحلة من مراحل تطور كل أدبٍ قومي. فبالنسبة للعهد القديم يطبق على «التكوين ـ الملوك ـ أيوب»، وللشعر الإغريقي على : «أُورْفِي ـ هُومِيرُوسْ ـ أخِيلْ»، وللنهضة الكلاسيكية الفرنسية على : «مَالِيرْبْ ـ شَابْلِينْ ـ كُورْنَاي».[149] ولا تمثل الأجناس الثلاثة الكبرى حسب بوفي وهيجو ـ والرومنطيقيين الألمانيين أيضاً ـ أشكالاً بسيطة (ويبقى بيتْرسَنْ أكثر النقاد تمسكاً بالشكل) وإنما ثلاث طرق أساسية لتطور الكون والحياة، تُنَاسِبُ ثَلاثَ مراحِلَ من التطور، التطور الجنسي * كما التطور الذاتي *، وتوظف على مستوى كل جنسٍ على حِدَةٍ. ولقد اختار إرْنِسْتْ بُوفِي الأدب الفرنسي لإبراز تصوره[150ج] فقسمه إلى ثلاث مراحل كبرى، وقسم كل مرحلة إلى ثلاث فترات : وهكذا تصل الثلاثية القارة إلى أعلى قمتها. بَيْدَ أن بُوفِي لم يَسْعَ لتسليط مبدإ التطور على المراحل الكبرى، بل قَصَرَ تطبيقه على الفترات فقط، نتيجة انطلاقه من تقويضٍ أولي لنظامه. فهو يرى أن المرحلة الأولى، الإقطاعية والكاثوليكية الممتدة إلى سنة 1520 تقريبا، تتميز بفترة أولى، غنائية بصفةٍ أساسية، وتمتد حتى القرن الثاني عشر : وهي تشمل دون شك غنائية مروية وشعبية، لا نجد لها اليوم أثراً، ثم تأتي مرحلة ملحمية ـ بصفة أساسية ـ وتمتد من 1100 إلى 1328 تقريباً، وتشمل السِّيَر والروايات البطولية. فكأن الغنائية تَدْخُلُ مرحلة الانحطاط. وتَسْتَهِلُّ الدراما نشوءها لتتطور في المرحلة الثالثة (من 1328 إلى 1520) كما يبدو ذلك في الإنتاجين الأدبيين «الأمور الغريبة» و«بَاثْلِينْ»[151] بينما تتحول الملحمة إلى «نثر» والغنائي إلى «بلاغة جيدة».

---

148) V. Hugo, Préface de Cromwell.

149) Malherbe, Chapelin, Corneille.

150 ج) ونجد مثلا مناقضاً لذلك في تطور الأدب الإيطالي حيث أخذ شيخة فتيل الوحدة الوطنية. ولا شيء يقال عن الآداب الأخرى.

151) Les mystères , Pathelin

ولا يصدق القول الأخير على فِيُون الذي يمثل حالةً شاذةً لا يقاس عليها.[152] وتبدأ المرحلة الثانية في 1520 وتستمر إلى الثورة الفرنسية : وهي مرحلة الملكية المطلقة. ويمثل فيها رَابْلِي[153] الفترة الغنائية (1520 ـ 1610) كما تمثلها أيضاً المآسي الغنائية التي كتبها جُودَالْ ودِي مُونْكْرِيسْتْيَان،[154] ولقد فشلت في هذه الفترة ملحمتا رُونْسَارْ و دُوبَرْتَاسْ.[155] أمّا أُوبِينْيي[156] فكان غنائياً. وتحتل الفترة الملحمية ما بين 1610 و1715، وعلى العكس مِمّا قد نتصور، فإن هذه الفترة ليست ممثلة بالملحمة الرسمية (كملحمة شَابْلِين) التي فقدت قيمتها، بل بالرواية التي تفوقت بأعمال كُورْنَاي. ولا يمكن أن ننعت أعمال رَاسِينْ التي ظهرت أيضا في هذه الفترة بأنها رومنطيقية : إنها حالة خاصة ولم تحظ حينئذٍ بالقبول.

وبشر مُولْييرْ بازدهار الدراما التي تعتبر خاصية الفترة الثالثة المتراوحة بين 1715 و1789.ولقد مثل الدراما تُورْكَاري وفِيغَارُو و«ابن أخ رَامُو».[157]وبشر رُوسُو بالفترة اللاحقة وهي الفترة الغنائية الممتدة من 1789 إلى يومنا هذا، هيمنت عليها الغنائية الرومنطيقية إلى حدود 1840، وخلالها بَشَّرَ سْتَنْدَال بالفترة الملحمية (من 1840 إلى 1885) وفيها ظهرت الرواية الواقعية والطبيعية، بينما فقد الشعر «البَرْنَاسِي»[158] «رحيقه» الغنائي. وخلال هذه الفترة أيضاً استهل دُومَاسْ الإبن وهُنْرِي بَاك[159] الازدهار الدرامي العجيب للفترة الثالثة، أي بداية من 1885، التي ستبقى باستمرار مطبوعةً بِطَابَعِ مَسْرَحِ دُودِي ولاَ فِدَان وبِرْنْسْتَايْن[160] وغيرهم من

(152 Villon

(153 Rabelais, **la Pleiade**

(154 Jodelle, Montchrestien.

(155 Ronsard, Du Bartas

(156 Aubigné

(157 Turcaret, Figaro, **«Le Neveu de Rameau»**

(158 **Poésie (Parnassienne)**

(159 Dumas fils, Henry Becque

(160 Daudet, Lavedan, Bernstein

عمالقة المسرح. أما الشعر الغنائي فقد غرق في الانحطاط الرمزي، ودَلِيلُكَ مَالأَرْمِي.[161ج]

VIII

إن إعادة التأويل الرومنطيقي الذي جعل من «نظام الصيغ» نظاماً للأجناس ليس ـ لا واقعاً ولا شرعاً ـ النتيجة الحتمية للتاريخ «الأدبي» الطويل الذي عرضناه في الفصل السابق. فنحن نَرَى أن كَاتْ هَامْبُورْجَرْ[162ج] الذي أعلن استحالة توزيع الزوج التقابلي : ذاتية / موضوعية على الأجناس الثلاثة، قد قرر منذ سنوات تعويض الثلاثية بثنائية كالتالي :

1) الغنائي (وهو «الجنس الغنائي» القديم، تضاف إليه بعض الأشكال الأخرى للتعبير الشخصي، مثل السيرة الذاتية * و«الرواية على لسان المتكلم»). ويتميز الغنائي بالأنا ـ الذاتي[163] في عملية إخباره؛

---

161 ج) Mallarmé لقد كان إرنست بوفي Ernest Bovet يدرس بجامعة زوريخ. وقد أهدى كتابه لمعلميه هنري مورف Henri Morf وجوزيف بيديي Joseph Bédier وكان يعلن عن اتفاقه العقلاني مع كل من برجسون وفوسلر وكروس (Vossler, Bergson, Croce) رغم اختلافه معهم حول أهمية مفهوم الجنس. وينكر إرنست بوفي أنه قرأ سطراً واحداً من كتابات هيجل؛ فهو بالتالي لم يقرأ أيضاً لشليجل، وكأن الصورة الكاريكاتورية يمكنها أن تجهل نموذجها الأصلي.

162 ج) راجع : Käte Hamburger, **die logik der dichtung,** Stuttgart، 1957 وتقسيمه الثاني شبيه بتقسيم هنري بوني Henry Bonnet القائل : «يوجد جنسان ليس غير : لأن كل ما هو حقيقي يمكن أن ينظر إليه من الزاوية الذاتية أو من الزاوية الموضوعية .... ويقوم الجنسان على طبيعة الأشياء، ونطلق عليهما : الشعر والرواية» (راجع ص 139 ـ 140 من :

(Roman et Poésie) **Essai sur l'esthétique des genres,** Vizet 1951

أما جلبير دوران Gilbert Durant فيرى أن الجنسين الأساسيين القائمين على «نظامي» التصور، نظام الليل ونظام النهار، هما الملحمي والغنائي (أو الصوفي)؛ ولا يعدو الروائي أن يكون حالة مؤقتة تدل على انتقال الأول إلى الثاني (راجع

Le décor mystique de la Chartreuse de Parme, Corti, 1961

163) يستعمل جنيت المصطلح الألماني : Ich Origo

2) الخيال (ويشمل الجنسين القديمين : الملحمي والدرامي، بالإضافة لبعض أشكال الشعر السردي مثل «الموشح الغنائي»). والخيال محدد بعملية إخبارية لا أثر فيها لمصدر الإخبار. وهكذا نرى أن المطرود الأول من «الشعرية» أصبح يحتل الآن منتصف الميدان : إنه لثَأْرٌ جيِّدٌ. غير أن هذا الميدان نفسه ميدان جديد، لأنَّه يشمل كل الأدب، بما في ذلك النثر.

لكن ماذا نعني بالشعر اليوم، أي منذ المرحلة الرومنطيقية ؟ يُقْصَدُ بالشعر، كما أظن، ما يُطْلِقُ عليه السابقون على الرومنطيقية إسم «الغنائي». وقولة وُرْدْزُورْث،[164ج] الذي أعطى لكامل الشعر تعريفا قريبا مما كان يُعرِّفُ به مترجم بَاتُو الشعر الغنائي بمفرده، تبدو إلى حدٍّ ما معرضة للخطإ لما توليه للوجدان والتلقائية من أهمية كبرى؛ ومع ذلك فإن تعريف وُرْدْزُورْث يظل أقل عرضةً للخطإ من تعريف سْتِوَارْتْ مِيلْ[165ج] الذي يرى أن الشعر الغنائي : «هو الشعر الأكثر سُمُوّاً وتميُّزاً عن غيره». وبهذا التعريف يهمش سْتِيوَارْتْ مِيلْ كل نوعٍ من أنواعِ السَّرْدِ، والوصف، والخبر التعليمي، باعتبارها ليست شعرية، كما يعلن في مجرى حديثه أن كل قصيدة ملحمية : «كلَّما ازداد نَفَسُهَا الملحمي ... بَطُلَتْ أن تكون شعراً». ولقد اقتبس، أو قُلْ تبنّى، إدغار بُو[166ج] نفس الفكرة؛ وكان يرى أن «القصيدة الطويلة لا وجود لها». ثم تَوَلَّى بُودْلِيرْ تنسيق هذه الفكرة في تعليقاته على بُو،[167ج] فكانت النتيجة الواضحة لذلك التنسيق هي الإدانة القطعية للقصيدة الملحمية، والقصيدة التعليمية، اللتين دخلتا في اصطلاحنا الرمزي و«الحديث» تحت شعار «الشعر الخالص» المحتشم والفاعل مع ذلك باستمرار. وبما أن التمييز بين الأجناس، بل وبين الشعر والنثر أيضاً، لم يُمْحَ بَعْدُ، فإنَّ المفهوم الضمني للشعر

---

164 ج) راجع : Words Worth, «Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings» (Préface aux **Lyrical Ballads,** 1800)

165ج) راجع : Stuart Mill, **Wath is Poetry ?** et **The Two Kinds of Poetry,** 1833

166 ج) راجع : Edgar Poe, **The poetic principle,** ed. posth, 1850

167) Baudelaire, **Notices sur Edgar Poe,** 1856-1857

يختلط تماماً عندنا بالمفهوم القديم للشعر الغنائي. (ولا أشك في أنه سَيُعْتَرَضُ على هذا الرأي وقد لا يُقْبَلُ قبولاً حسناً، بسبب ما يلتحق بالمصطلح من إيحاءات متقادمة أو مزعجة. ولكنني أرى أنَّ عملية الكتابة، وبصفة خاصة عملية القراءة الشعرية المعاصرة تثبته بطريقةٍ واضحةٍ). وبصيغةٍ أخرى، ما زلنا منذ أكثر من قرن نعتبر الشعر «الأكثر سموّاً وتميزاً» بالتحديد هو نمط الشعر الذي ألغاه أرسطو من كتابه في «الشعرية».[168ج] بيد أن مثل هذا الانقلاب المطلق قد لا يكون دليلا على تحرّر حقيقي.

IX

سعيت في الفصول السابقة إلى إبراز كيفية وصولنا إلى «تصور تقسيم» الأجناس الأدبية والعلة في ذلك من جهة، ثم إلى إسناده، تبعاً لذلك، لكلٍّ من أفلاطون وأرسطو، رغم رفض «الشعرية» عندهما لذلك التقسيم. ولكي ندرك الحقيقة التاريخية إدراكاً جيداً، ينبغي أن نبين أن الإسناد قد عَرَفَ مرحلتين وباعثين متباينين إلى حدٍّ كبير :

1) انطلق الإسناد، في المرحلة الكلاسيكية، من احترام صادق للسلف، ومن الحاجة لضمانة من جانب الأرثودوكسية؛ 2) أما في القرن العشرين فالإسناد يُحَدُّ تفسيره، من جهة، في التوهم التراجعي (لأن اللغة أصبحت ثابتة، ويعسر أن نتصور أنها لم توجد باستمرار)، وفي محاولة الحصول ـ كما نرى ذلك عند فراي ـ على تأييد شرعي للتفسير الصيغي، أي القائم على وضعية الإخبار* ، لحالات الجنس الأدبي. إلا أن الفترتين، الرومنطيقية وما بعد الرومنطيقية، اللتين توسطتا المرحلتين السابقتين، لم تهتمّا بإشراك أفلاطون وأرسطو في قضية التقسيم.

---

168) راجع أحدث دراسات : Jean Cohen, **le haut langage,** Flammarion, 1979

والتصوير الشامل الذي نقوم به اليوم لجميع الوضعيات (التحليلية)، كَأَنْ يُعلن المرء أنه ينتمي في آنٍ واحدٍ لكل من أرسطو وباتو وشليجل وغوته وياكبسون وبَانْفِنِيسْت[169] والفلسفة التحليلية الأنجلو أمريكية، يضاعف المساوئ النظرية لهذا الإسناد الخاطئ، أو، إن نحن شئنا تحديده هو الآخر باصطلاحات نظرية، لهذا الخلط بين الصيغ والأجناس.

إن للتقسيم الأساسي، عند أفلاطون، وخاصَّةً عند أرسطو، وضعية محددة : فهو يشمل بوضوحٍ طريقة الإخبار * المستعملة في النصوص. فإذا وجدنا أن الأجناس قد أخذت بعين الاعتبار من قبلهما (لم يهتم بها أفلاطون على العكس من أرسطو) فلأنها توزع فقط بين الصيغ التي تنتمي إلى موقف من مواقف الإخبار *، فمثلاً، تنتمي الأنشودة المدحية للسرد الصرف، والملحمة للسرد المزدوج، والمأساة والملهاة للتقليد الدرامي، ولا تمنع علاقة التداخل بين الصيغ المعيارَ الجنسي * والمعيارَ الصيغي * من أن يكونا، بصفة مطلقة، غير متجانسين : فلكلٍّ منهما وضعية تختلف عن الثانية اختلافاً جذرياً. وبالتالي، فإن الجنس كان يحدِّده بصفةٍ أساسيةٍ تخصص في مضمونه، ولا يوجد ما ينُصُّ على ذلك التخصص في تحديد الصيغة التي ينتمي الجنس لها. أما التقسيم الرومنطيقي وما بعد الرومنطيقي فإنه لا يرى في الغنائي والملحمي والدرامي مُجَرَّدَ طرق إخبار، بل أجناساً حقيقية يشتمل تحديدها حتماً على عنصر موضوعي، ولو كان خفيّاً. ويصدق هذا القول على هيجل وغيره. فحسب هيجل يوجد «عالم» ملحمي *، يحدده نوع معيَّنٌ من الإجماع الاجتماعي ومن العلاقات الإنسانية، و«مضمون» * غنائي (= «الموضوع الذاتي»)، و«محيط» درامي * «مكون من الصراعات والاصطدامات» أو من «انفصال الروح عن الجسد» حسب هيجو الذي يرى أن «الدراما» الحقيقية مقترنة بالرسالة المسيحية. أما فِيتُورْ[170ج] فيرى أن الأجناس الثلاثة الكبرى تعبِّر عن ثلاثة «مواقف أساسية» :

---

(169) Benveniste

فالغنائي يعبّر عن الإحساس، والملحمي عن المعرفة، والدرامي عن الإرادة والفعل. ويحيي تحديد فِيتُورْ التوزيعَ الذي غامر به هُولْدِرْلِين في أواخر القرن الثامن عشر بعد أن أدخل عليه قلباً بين الملحمي والدرامي.

وأما الانتقال من وضعية لأخرى فيمثله بوضوح، إن لم نَقُلْ عَمْداً، نص مشهور لغوته،[171ج] ولقد اشرنا لهذا النص مراراً في مجرى حديثنا، ولكن بصفة هامشية، وقد آن الأوان لأن ننظر فيه بصفة خاصةٍ : يقابل غوته «الأنواع الشعرية» البسيطة،[172] وهي الأجناس الخاصة مثل الرواية والنقد اللاذع و«الموشح الغنائي»، بالأشكال الطبيعية والحقيقية الثلاثة[173] التي هي :

1) الملحمي = وهو السرد الصرف؛[174] 2) الغنائي = الانتقال المتحمس؛[175] 3) الدرامي = المماثلة الحيوية.[176] ويضيف غوته أن «الصيغ الشعرية الثلاث[177]

---

170) راجع ص 490 إلى 506 من : Viëtor, «Die Geschichte literarischer Gttunger» (1931) وترجمته الفرنسية في Poétique عدد 32.

171 ج) يتمثل هذا النص في ملاحظتين مرفقتين لنص الكتاب : **Diwan** (1819) بعنوان **Noturformen der Dichtung** و **Dichtarten**

ولقد وضعت قائمة الأنواع الشعرية البسيطة بقصد، حسب الترتيب الأبجدي (الفرنسي) : المجاز ـ الموشح الغنائي ـ المشهد الغنائي ـ الدراما ـ الرثاء ـ الهجاء ـ الرسالة الشعرية ـ الملحمة ـ السرد ـ العبرة (الأسطورة) ـ الفخر ـ الغزل (العذري) ـ القصيدة التعليمية ـ الأنشودة الغنائية ـ المحاكاة الساخرة ـ الرواية ـ الرواية البطولية (أو العاطفية) ـ النقد اللاذع. وتبدو ترجمة العبارتين klar erzählende («الذي يسرد ببيان») و persönlich hand eurde («الذي يتصرف بمفرده») أكثر حذراً وعموماً، وذلك فيما نشره Lichten berger باللغتين (الألمانية / الفرنسية) (راجع ص 377 ـ 378) وأعتقد أنه توجد إشارتان في الهامش تؤكدان التحليل الصيغي : «في المأساة الفرنسية يكون العرض ملحمياً والجزء المتوسط منها دراميّاً»، ثم ضمن منحى أرسطوطالي لا شك فيه : «تكون الملحمة الهوميروسية ملحمية صرفة : فالرَّاوِيَةُ الملحميُّ يتصدر الملحمة لسرد الأحداث، ولا ينطق أحد الأبطال قبل أن يكون الرَّاوِيَةُ قد أسند له الكلام» ويبدو واضحاً أن «ملحمي» تفيد في الحالتين «سردي».

172) يستعمل جنيت المصطلح الألماني **Dichtarten**

173) **drei echte Naturformen**

174) **Klar erzählende**

175) **enthusiastisch aufgeregte**

176) **persönlisch hand handolnde**

177) **Dicht weisen**

إما أن تتصرف مع بعضها بعضاً أو كل واحدة على انفراد» ومقابلة غوته بين «الصيغ الشعرية» و«الأنواع الشعرية» تشمل بدقة التمييز بين الأجناس والصيغ، ويزيد في تأكيدها التعريف الصيغي الصرف للملحمي والدرامي فيما بقي تحديده للغنائي تحديداً موضوعياً، مما أفقد مصطلح «صيغة شعرية» أهميته وعاد بنا إلى «المفهوم» الأقل دقة، وهو الشكل الطبيعي القابل لجميع التفاسير؛ ولعل جميع المفسرين قد اعتمدوه لهذا السبب.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو التالي : هل من الممكن شرعيّاً تطبيق صفة «أشكال طبيعية» على الثلاثية : غنائي / ملحمي / درامي، بعد أن أعيد تحديدها اعتماداً على اصطلاحات أجناسية ؟ ففي أسوإ الحالات قد تُنْعَتُ طرق الإخبار بأنها «أشكال طبيعية» ، كأنْ نقول مثلا : «لغات طبيعية». وإذا تركنا الغاية الأدبية جانباً، فسنرى أن المستعمل للغة يعمد باستمرار إلى الاختيار ـ خاصة إذا كان الاختيار لا شعوريا ـ بين مواقف القول كالخطاب والتاريخ (حسب المفهوم البِنْفِينِسْتِي) من جهة، والاستشهاد اللفظي والأسلوب اللا مباشر من جهة أخرى... ففي الاختيار يكمن الاختلاف بين وضعية الأجناس، ووضعية الصيغ : فالأجناس أصناف أدبية صرفة،[178ج] والصيغ أصناف تنتمي للسانيات، أو ما يطلق عليه اليوم بتعبير أدق التداولية[179] ومن هذه الزاوية تكون الثلاثية «أشكالا طبيعية» بالمعنى النسبي للعبارة، وفي الحدود التي تبدو فيها اللغة واستعمالها كمعطىً طبيعي إزاء التكوين المدرك والمعتمد للأشكال الجمالية. أما الثلاثية الرومنطيقية ومشتقاتها اللاحقة فقد اتخذت أرضية مغايرة : فالتقابل بين «الغنائي والملحمي والدرامي» و«الأنواع الشعرية البسيطة» لم يعد قائماً على أنها طرق إخبار فِعليَّةٍ، سابقة لكل

---

178 ج) وحتى نكون أكثر دقة ينبغي أن نكتب عوض «الأجناس عبارة أنواع أدبية صرفة» العبارة «الأجناس عبارة عن أنواع جمالية صرفة»، لأن ظاهرة الجنس مشتركة، كما نعلم، بين جميع الفنون، وعبارة «أدبية صرفة» تفيد هنا : خاصة بالمستوى الجمالي للأدب الذي تتقاسمه مع بقية الفنون، بمعنى أن المستوى الجمالي يقابل المستوى اللساني الذي يشترك فيه الأدب مع بقية الأنواع الأخرى من الخطاب.

179) يترجم بعضهم Pragmatique البرجماتية.

تحديد أدبي وخارجة عنه، وإنما على أنها أنواع من «جوامع الأجناس» * :
1) - «جوامع» لأنه يشترط في كل جنس أن يشرف بطريقة تراتبية على عدد من الأجناس التجريبية وأن يحتويها، ومهما كانت مقدرة الأجناس على الاستيعاب وعلى الاستمرار في الحياة، والتكرار، فإنها دون شكٍّ، نتاج الثقافة والتاريخ؛
2) «أجناس»، لأنَّ معاييرها في التحديد تشتمل دائماً، كما أشرنا إلى ذلك من قبل، على عنصر موضوعي لا يخضع لوصف شكلي صرف أو لساني. وهذه الوضعية المزدوجة خاصة بجوامع الأجناس، لأن جنساً مثل الرواية أو «الملهاة» بإمكانه أن يوزع إلى «أنواع» أكثر تحديداً مثل : الرواية البطولية، رواية المغامرة... الملهاة التي تصور خاصيات الفرد، الهرجة *، الملهاة الخفيفة... ودون أن نضع مبدئيا حداً لهذه السلسلة من التداخلات، نعلم أيضاً أن نوعاً مثل «الرواية البوليسية» قد ينقسم بدوره إلى أنواع مختلفة مثل : اللغز البوليسي *، الرواية البوليسية ذات المفاجآت *، الرواية البوليسية «الواقعية» على طريقة سِيمُنُون،[180] ويكفي قليل من الذكاء لنتمكن من مضاعفة المراحل بين النوع والفرد، وبالتالي يعسر أن نضع حداً لتكاثر الأنواع : فرواية الجاسوسية لم تكن، كما أظن، متوقعة من قبل شَاعِرِيٍّ في القرن الثامن عشر، وستوجد أنواع أخرى في المستقبل، لا نتصورها نحن اليوم على الإطلاق. وباختصار يمكن لكل جنس أن يشمل عدداً من الأجناس، ومن هذه الناحية، لا تتميز جوامع الأجناس للثلاثية الرومنطيقية عن غيرها بأية ميزة طبيعية، ولا يسعنا إلا أن نصنفها كآخر مرحلة من مراحل الترتيب المعمول به وأوسعها، ولكن تحليل كَاتْ هَامْبُورْجْ يدلُّ مبدئياً على إمكانية حدوث عملية اختزال جديدة (فمن المعقول جداً أن نتصور حدوث اتحاد، بعكس ما ذكر، بين الغنائي والملحمي، وبقاء الدرامي بمفرده الشكل الوحيد للإخبار «الموضوعي») أما رُوتْكُفْسْكِي[181ج] فيضيف أنه بإمكاننا أن نقترح أيضا وبطريقة معقولة النوع

---

(180) Simenon

(181) راجع الفصل الرابع من : W.V. Ruttkovski, Die literarischen Gattungen, بعنوان «Schlussforgerungen : eine modifizierte Gattungspœtik»

التعليمي كمرحلة عليا في الترتيب. وهكذا نرى أنه لا يوجد بشأن ترتيب الأنواع الأدبية موقف يكون في جوهره أكثر «طبيعية» أو أكثر «مثالية» من غيره، ولن يتوفّر هذا الموقف إلاّ إذا أهملنا المعايير الأدبية نفسها، كما كان القدماء يفعلون ضمنيّاً بشأن الموقف الصيغي. لا يوجد مستوى «جنسي» يمكن اعتماده كأعلى «نظريّاً» من غيره، أو يمكن الوصول إليه بطريقة «استنباطية» أعلى من غيرها؛ فجميع الأنواع والأجناس الصغرى والأجناس الكبرى لا تعدو أن تكون طبقات تجريبية وضعت بناءً على معاينة المعطى التاريخي، وفي أقصى الحالات عن طريق التقدير الاستقرائي انطلاقا من نفس المعطى : أي عن طريق حركة استنباطية قائمة هي نفسها على حركة أولية، استقرائية وتحليلية أيضاً. ولقد رأينا بوضوح هذه الحركة في الجداول (الحقيقية أو القابلة للوجود) التي وضعها أرسطو وفراي، حيث ساعد وجود خانة فارغة (السرد الهزلي، السرد العقلاني - المنفتح) على اكتشاف جنس كان بالإمكان ألا يدرك (مثل : المحاكاة الساخرة، التشريح). وأما الأنماط * الكبرى المثالية التي تعودنا[182ج] منذ غوته على مقابلتها بالأشكال

182 ج) راجع تحت المصطلح «type» (Lämmert, Todorov, Dictionnaire)
والأزواج : genre/kind (نوع/جنس) (حسب وارين)،
mode/genre (صيغة/جنس) (حسب شولس)،
genre Théorique / genre historique (جنس نظري / جنس تاريخي) حسب تودوروف في : Introduction à la litterature : fantastique (Seuil, 1970)
attitude fondamentale / genre (موقف أساسي / جنس) حسب فيكتور
genre fondamental, (جنس أساسي) أو type fondamental / genre (جنس / صنف أساسي) حسب بيترسون.
أو كذلك مع بعض الفوارق : forme actuelle / forme simple (شكل بسيط / شكل حالي) حسب جولس.
وموقف تودوروف الحالي أقرب للصواب من الموقف الذي أدافع عنه هنا. وهو يقول : «في القديم، حصلت محاولة التمييز، بل المقابلة، بين الأشكال الطبيعية للشعر (كالغنائي، الملحمي، الدرامي) والأشكال الاتفاقية (كالمقطوعة الشعرية، الموشح الغنائي أو الأنشودة الغنائية). وينبغي أن نبحث عن المستوى الذي يحتفظ فيه هذا الإقرار بمعنى فإما أن يكون الغنائي والملحمي... أصنافاً شمولية فتنتسب للخطاب (...) وإما أننا نفكر في ظواهر تاريخية عندما نستعمل هذه المصطلحات : فتكون الملحمة بالتالي ما تكتنفه إلياذة هوميروس، ونكون قد حددناه بمثابة الجنس، إلا أن الأجناس لا تختلف كيفيّاً - على المستوى القولي - عن جنس كالمقطوعة الشعرية التي تعتمد، هي أيضا، على حواجز موضوعية وفعلية... (راجع ص 50 من Les genres du discours ط. Seuil 1978 والمقال : «l'origine des genres» (1976).

الصغيرة والأجناس المتوسطة، فلا تعدو أن تكون طبقات أوسع وأقل تعييناً. ولهذا السبب سيكون لها حظ أوفر في الانتشار الثقافي؛ غير أن المبدأ الذي تقوم عليه ليس حياديا على المستوى التاريخي في حال من الأحوال، «فالنمط الملحمي» ليس أكثر مثالية ولا أكثر طبيعية من جنسي «الرواية» و«الملحمة» اللذين يُفْتَرَضُ اشتماله عليهما؛ ولكنه قد يكون أكثر مثاليّاً أو أكثر طبيعيّاً إذا عَرَّفْناه بأنه مجموع الأجناس السردية بصفة أساسية. وهذا الشرط يقودنا في الحين إلى التقسيم الصيغي : لأن السرد، مثل الحوار الدرامي، موقف أساسي للإخبار؛ ولا يصدق هذا القول على «الملحمي» و«الدرامي» وخاصة «الغنائي»، حسب المدلول الرومنطيقي لهذه المصطلحات.

ولا أدعي، وأنا أذكّر بهذه البديهيات التي بقيت في الغالب مجهولةً، أن أجرد الأجناس الأدبية من أساسها «الطبيعي» و«التاريخي المتواصل»، بل سعيتُ، عكس ذلك، لإظهار بديهية أخرى (غير واضحة) تتمثل في حضور «موقف وجودي» أو «بنية إنسانية» (حسب دُورَان)، أو «تهيؤ ذهني» (حسب جولس)، أو «تشكيل تصوري» (حسب مُورُون)، أو، كما يقال عادة، «إحساس» خالص ملحمي وغنائي ودرامي، ولكن أيضاً مأساوي وهزلي وهجائي وخارقي * وروائي...الخ. وما نزال بحاجة لدراسة طبيعة هذا الإحساس ومصدره واستمراريته وعلاقته بالتاريخ.[183ج] ولأن عناصر الثلاثية الكلاسيكية، من حيث هي مفاهيم أجناسية، لا تستحق أية مرتبة تصنيفية خاصة : فالملحمي على سبيل المثال لا يحتل مرتبةً فوق الملحمة

---

183 ج) إن مسألة العلاقة بين الأنواع المثالية الخارجة عن الزمن والموضوعيّة التاريخيَّة، تطرح نفسها بنفسها (ولا أقول : تحل نفسها بنفسها) عند قراءة بعض المؤلفات مثل le décor mystique (الديباجة الأسطورية) للكاتب ج. دورون : وهو تحليل إناسي لرومنسية يبدو أنها وُجِدَتْ مع أرسطو.

أو la Psychocritique du genre comique

(النقد النفسي لجنس الملهاة) للكاتب ش مورون : وهو قراءة نفسية تحليلية لجنس أوْجَدَهُ مِينَنْدَر Ménandre وللملهاة الجديدة (أرستوفان) والملهاة القديمة، وهما لا ينتميان انتماءاً كاملاً لنفس «المخطط التصوري».

والرواية والقصة القصيرة والحكاية...الخ. وقد يحتل الملحمي مرتبةً فوقية إذا اعتبر صيغة (= سرداً)؛ أمّا إذا اعتبر جنساً (= ملحمة)، وأُسْنِدَ لهُ، كما فعل هيجل، مضمونٌ موضوعي متميز، فيصبح غير متضمّن للروائي الخارق...الخ، ويكون من مستواهما؛ ويصدق هذا القول على الدرامي بالنسبة للمأساوي والهزلي... والغنائي بالنسبة للهجائي، والنقدي اللاذع،...الخ.[184ج] وبقولي هذا أَنْفِي فقط أن يكون موقف جنسي وحده قابلاً للتعريف بمصطلحات مجرَّدَةٍ من كلِّ بُعْدٍ تاريخي، فمهما كان مستوى التعميم الذي ننطلق منه، فإننا نلاحظ أن «الوضع الجنسي» يَخلط، بطريقة معقدة، الوضع الطبيعي والوضع الثقافي. ومن الطبيعي أن تتغير نسب العلاقة ونمطها، ـ فهذه أيضاً بديهية أخرى ـ ولكن الحجة لا تقدَّمُ كليَّةً من قِبَلِ الطبيعة أو الفكر، كما لا تكون أي حجة مقدمة بأجملها من قبل التاريخ.

وقد يحدث أن نقترح، مثل لاَمّ[185] تحديداً أكثر تجريبية، ونسبياً في مجمله «للأنماط» المثالية، ويشمل فقط الأشكال الأجناسية، الثابتة أكثر من غيرها. ومن البديهي أننا لا نستطيع أن ننكر الفروق في الدرجة التي نجدها بين الهزل الخفيف، وبين الرواية بصفة عامة، والرواية القوطية،[186] ومن البديهي أن نجد أكبر توسع تاريخي يرتبط ارتباطاً جزئياً بأكبر توسع مفهومي. بيد أنه ينبغي أن نتعامل بحذر مع عنصر الزمن؛ فالحياة الطويلة التي عرفتها الأشكالُ الكلاسيكية (مثل الملحمة والمأساة) ليست دليلاً قاطعاً على الاستمرارية التاريخية (لها)، لأن علينا أن نأخذ بعين الاعتبار الطبيعة المحافظة للتُّراث الكلاسيكي الذي استطاع

---

184 ج) تعكس المصطلحات بصفة خاصة الخلط النظري، وتزيد من خطورته : فلا نستطيع مثلا أن نضع مرادفاً للدراما والملحمة (من حيث أنهما جنسان متميزان) سوى العبارة «المسطحة» «قصيدة غنائية». ولا يعتبر «الملحمي» ـ بالمفهوم الصيغي ـ في الحقيقة مفهوماً اصطلاحياً. ولم يَتَذَمَّرْ أحدٌ من ذلك : وهو تعبير جرماني لا يستحق التأييد. أما «درامي» فيشير، للأسف، لمفهومين : الأول جنسي (= خاص بالدراما) والثاني صيغي (= خاص بالمسرح). فعلى المستوى الصيغي، لا يمكن وضع أحديهما في نفس العبارة التي تشتمل على «السردي» (= الوحيد الاتجاه)، وبالتالي يظَلُّ «الدرامي» غامِضاً ونبقى نحن في حاجةٍ لمصطلحٍ ثالثٍ.

185) راجع : Lämmert, Bauformen des Erzählens.

186) Gothique

أن يحافظ طيلة قرون على أشكال محنطة. وتعاني ما بعد الكلاسيكية (أو الشبيهة بها)، من جرَّاء هذه الحالات الاستمرارية، من إتلاف زمني ليس من فعلها، وإنما هو ناتجٌ عن تواتر تاريخي آخر. ويبدو أن هناك معياراً ذا دلالةٍ أكبر، يتمثل في القدرة على الانتشار (في مختلف الثقافات) وعلى التكرار العفوي (أي دون مساعدة من قبل تراث مَّا أو نهضة ثقافية أو موضة تراجعية). فمن هذه الناحية يمكن أنْ نرى في السير البطولية الأولى عودة للملحمي، وهي عودة عفوية في ظاهرها، بعكس النهضة الحثيثة للملحمة الكلاسيكية في القرن السابع عشر. ولكننا نُوَاجَهُ في مباشرتنا لمثل هذا التحليل بقلة معارفنا التاريخية بصفة عامة، وبقلة مصادرنا النظرية بصفة خاصة. فما هو المنطلق النظري الذي يسمح لنا باعتبار الصنف المعروف بالسيرة البطولية منتسباً للجنس الملحمي ؟ وكيف نستطيع تحديد الملحمي دون أن نربطهُ بالنموذج الهوميروسي والتراث الهوميروسي ؟[187ج]

وهكذا نرى هنا مَكْمَنَ العيب النظري لإسنادٍ مغالطٍ، قد يبدو عند الوهلة الأولى كَمُجَرَّدِ هفوةٍ تاريخيةٍ لا أهمية لها، إن لم تكن غير ذات معنى، وهي تعكس، في الواقع، حالة الامتياز لطبيعة كانت شرعيّاً (= لا يوجد ولا يمكن أن يوجد سوى ثلاث طرق لمماثلة الأفعال بواسطة اللغة...) هي طبيعية الصيغ الثلاث (السرد الصرف / السرد المزدوج / المحاكاة الدرامية) بخصوص ثلاثية الأجناس، أو جوامع الأجناس : الغنائية / الملحمة / الدراما («لا يوجد ولا يمكن أن يوجد سِوَى ثلاثة مواقف شعرية أساسية...») وإذا تحايلنا بطريقة خفية (ولا شعورية) على جدوليْ التحديد الصيغي، والتحديد الجنسي[188ج] فإن الإسناد المغالط يجعل من

---

187) راجع : D. Poirion, Chanson de geste ou épopée ? Remarques sur la définition d'un genre

(السيرة أم الملحمة ؟ ملاحظات حول تحديد جنس) نشر مع «الأعمال اللسانية والأدبية» استراسبورغ، 1972.

188 ج) أظن أن فْرَايْ هو الشاعري المعاصر والوحيد الذي يحافظ بطريقته الخاصة على المفارقة بين الصيغ والأجناس. وهو يستعمل Modes (صيغ) لما نطلق عليه genres (الأجناس) (مثل : الأسطورة، الرواية البطولية (أو العاطفية) ـ الإيمائية، التهكم) ويستعمل genres عوض modes عندنا (مثل : الدرامي، السردي الشفوي أو الملحمي، السردي الكتابي أو الخيال المغنى للنفس أو الغنائي). وفي هذا التقسيم يرتكز فْرَايْ دون شَكٍّ على =

جوامع الأجناس هذه أنماطاً مثالية أو طبيعية، بخلاف ما هي عليه فعلاً وما يمكن أن تكون عليه : «إذ لا توجد جوامع أجناس تفلت كلياً من زمام التاريخ وتحافظ في نفس الوقت على تحديد جنسي».[189ج] فهناك صيغ، مثل : السرد؛ وهناك أجناس مثل : الرواية. وعلاقة الأجناس بالصيغ علاقة معقدة، ولكنها ليست مجرد عَلاقَة تَداخُلٍ كما يقترح أرسطو. فالأجناس قد تخترق الصيغ، (يظل أوديب المروي مأساوياً) كما تخترق «الآثار الأدبية» الأجناس، ولو حدث ذلك بطريقة مختلفة. ولكننا نعلم أن الرواية ليست سرداً فقط. وبالتالي لا يوجد صنف واحدٌ للسرد، بل لا يوجد حتى صنف للسرد. وعِلْمُنَا في هذا المجال يتوقف هنا، ولربما كان نصيباً يفوق المطلوب.

إن الشعرية «عِلْمٌ» عجوز وحديث السن، والقليل الذي «تَعْرِفُ» ـه قد يكون في بعض الحالات جديراً بالنسيان. وباختصار، هذا ما كنت أرغب في قوله، ومن الطبيعي أن يكون هو الآخر أكثر من المطلوب.

= أرسطو وأفلاطون وبالخصوص على العنصر التقييمي الذي نعبر عنه «بشكل التقديم» أي الاتصال بالجمهور (راجع نص الترجمة الفرنسية ص 299 ـ 305 وبالخصوص 300). أما غِيلَنْ C. Guillen فيميز بين ثلاثة أقسامٍ : الأجناس بالمعنى الخاص؛ الأشكال العروضية، «صيغ التقديم» (وقد اعتمد في وضعه لهذا الاصطلاح على تبديلٍ لمصطلح فراي) مثل : السردي والدرامي. ويضيف بحق أنه على العكس من فُرَايْ لا يعتقد «أن هذه الصيغ تكوّن المبدأ الأساسي لكل تمييز شامل، وأن الأجناس الخاصة تكوّن أشكالاً لها أو أمثلةً عنها».

189 ج) تمثل العبارة الموجودة بين معقوفتين الحالة الوحيدة دون شك، والتي لا أوافق عليها في النقد الموجه من قبل فيليب لوجُون لمفهوم «الصنف» (راجع : ص 326 ـ 334 من **Le Pacte autobiographique**) ولكنني أعتقد مثله أن النوع هو إسقاطٌ مطبوع بطابع المثالية «للجنس» (وأقول بدل مطبوع بطابع المثالية : «إسقاطٌ مجنّس») ومع ذلك فأنا مثل تودوروف أنه توجد أشكالٌ مسبقة للتعبير الأدبي، ولكن لا وجود لها فعلا إلاّ في الصيغ التي هي في حدّ ذاتها أنواع لسانية وقبل ـ أدبية : أي بصرف النظر عن المضامين الخارجية بصفة عامة عن الأدب والممدرجة في الاستمرارية التاريخية، وأقول : «بصفة عامة» وليس «بأجمعها» لأنني أوافق لُوجُون كليّاً على أن السيرة الذاتية هي أيضاً حالة تاريخية مثل جميع الأجناس ولكنني أصِرُّ مع ذلك على أن «التركيز على النفس» فيها لا يمكن أن يكون بأجمعه تاريخياً وأن «الضمير البورجوازي» لا يفسّر فيها كل شيء.

X

يشمل ما سبق، باستثناء بعض التَّغْييرات والإضافات، نصَّ المقال المنشور في مجلة «الشعرية» (نوفمبر / 1977) تحت عنوان (الأجناس و«الأنماط» والصيغ). ولقد كانت خاتمته، كما أشار عليَّ بذلك في حينه فيليبْ لُوجُون،[190] متسرعة جداً أو مجازية : «إذا كان من الضروري (وهل من الضروري فعلا ؟) أن نتحدث بطريقة مباشرة، فينبغي أن نشير إلى أن من واجب «الشعرية» عدم «نسيان» أخطائها السابقة أو (الحالية)، ومعرفتها معرفة جيدة. حتى لا تعود من جديد. وبما أن إسناد نظرية الأجناس الثلاثة الأساسية، لكل من أفلاطون وأرسطو خطأ تاريخي يكفل خلطاً نظرياً ويُصَعِّدُهُ، فأنا أعتقد أن من الواجب التخلص منه، وليبق هذا الحادث الدال (أكثر من اللازم) عالقاً بذهننا كموعظة».

ومن جهة أخرى أخفت الخاتمة العامة، بطريقة سيئة، ودون دراية بليغة، قلقاً نظرياً، سأحاول فيما يلي أن أزيله بالتفسير التالي : كنت أقول «لا شك أن علاقة الأجناس بالصيغ ليست، كما اقترح أرسطو، مجرد تداخل بسيط...» وعبارة «كما اقترح أرسطو» ظهرت لي فيما بعد غامضة. فهل اقترح أرسطو فعلا أن تلك العلاقة هي مجرد تداخل بسيط، أم أنها غير ذلك ؟ لقد بدا لي آنذاك أن أرسطو يقول : «إنها مجرد تداخل بسيط» غير أنني لم أكن متأكداً من ذلك. ولهذا استعملت احتياطياً فعلَ «اقترح» في تلك العبارة الغامضة. فما هي حقيقة رأي أرسطو أو كيف تبدو لي اليوم ؟

تبدو لي العلاقة بين نمط الجنس ونمط الصيغة» (أستعمل هذا المصطلح استناداً على أرسطو، علماً بأن مصطلح جنس هو الآخر لا وجود له في كتاب

---

(190) Philippe le jeune

«الشعرية») حسب أرسطو، وبعكس ما يراه نقاد الشعر القدماء والمحدثون، ليست مجرَّد «تداخل» بسيط (= إفرادي)، أو بتعبير أدق، ليست مجرد تداخل، بل يوجد، في آن واحد، تداخل وعدم تداخل، أو قل يوجد، على الأقل، تداخل مزدوج (أي متقاطع)، وهذا التداخل المزدوج يظهره، وقد أدركت ذلك بعد حينه، الجدولُ السابق[191] الذي وضع اعتماداً على نص كتاب «الشعرية». كما يظهر كون صنف «جنس» (المأساة، مثلا) داخلا في الوقت نفسه في صنف الصيغة (الدرامية) وصنف «الموضوع» (السامي)، علماً بأن صنف الموضوع ينتسب بنفس الدرجة، ولكن بطريقة مختلفة، لمستوى آخر. ويتمثل التباين البنيوي بين نظام أرسطو، ونظام النظريات الرومنطيقية والحديثة، في أنَّ هذه النظريات تلتقي بصفة عامة في إطار من التداخلات المتسلسلة وذات الاتجاه الواحد (فالآثار الأدبية تدخل في الأنواع، والأنواع في الأجناس، والأجناس في «الأنماط») فيما يتسم نظام أرسطو، مهما كان أولياً، بكونه يقوم ضمنياً على التوزيع، بمعنى أنه يفترض ضمنياً وجود جدول مزدوج المدخل (على الأقل) وينتسب فيه كل جنس في آن واحد إلى صنف صيغي وصنف موضوعي : فالمأساة مثلا محددة بأنها هذا النوع - من - الإنتاج - الأدبي - ذي - الموضوع - النبيل - الذي - نمثله - على - المسرح - وموضوعها - نبيل. وتحدد الملحمة بأنها فعل - بطولي - مروي، وسرد - لفعل - بطولي.... وبالتالي لا وجود لأي علاقةٍ ترابطٍ بين الأصناف الصيغية والموضوعية : فالصيغة لا تحتوي الموضوع ولا تشترطه، ولذا قد يصبح التقديم المادي لجدول أرسطو قابلاً للتقلب، بحيث تتبدل المواضيع في المحاور والصيغ في التعاقب: وتصبح المواضيع والصيغ، في تقاطعها، متضمنة للأجناس ومحددة لها.

وإذا كان من الضروري اليوم أن نسلم بكل شيء، وأن نضع نظاماً، فأنا أرى في نظام أرسطو، رغم رفضه للأجناس غير التمثيلية بطريقة تعتبر اليوم بدون

---

(191) راجع ص 79 من النص المرئي.

مبرر، تفوقاً في بنيته (= أكثر فعالية بطبيعة الحال) على بقية الأنظمة اللاحقة التي أفسدتها، بصفة جذرية، تقسيميتُها التداخلية والتسلسلية : فهذه التقسيمية تُوقِفُ مباشرة اللعبة بكاملها، وتقودها إلى طريق مسدود.

وتأييداً لقولي، أجد مثالاً جديداً في الكتاب الذي نشره مؤخراً كْلُوسْ هَمْبْفَرْ،[192] وقد رغب في أن يكون بحثه حصيلة أهم النظريات المطروحة. فتحتَ عنوان «المصطلحات التابعة للأنظمة»، هذا العنوان المتواضع والطموح في آن واحد، يقترح هَمْبْفَرْ نظاماً متسلسلاً تسلسلاً ضمنياً، تدرج فيه الطبقات التداخلية متسلسلة من أشملها إلى أخصها. وتقوم فيه الكتابة * على وضعيات الإخبار (= ما نصطلح عليه بالصيغ مثل : السردي // الدرامي) ثم تأتي «الأنماط»، وهي تخصصات للصيغ، مثل : السرد «على لسان المتكلم» * // السرد «على لسان الغائب» *؛ وتلي الأنماطَ الأجناسُ، وهي تحقيقات مادية وتاريخية (كالرواية والقصة القصيرة والملحمة...) ثم الأجناسُ ـ التحتية، وهي تخصصات محصورة داخل الأجناس مثل : رواية المغامرة التي تدخل ضمن جنس «الرواية».

ومن النظرة الأولى يبدو هذا النظام مغرياً (لمن تغريه مثل هذه الأشياء)، لأنه يضع صنف الصيغة في قمة الهرم؛ وهي في نظري، بلا شك، الصيغة الأكثر شمولية، لأنها تقوم على الوضع التاريخي المستمر واللساني المتواصل للأوضاع التداولية. ثم لأن صنف «النمط» يفسح المجال بطريقة شرعية للتخصصات تحت ـ الصيغية * مثل التي استنبطتها دراسة الأشكال السردية منذ قرن : فإذا كانت الصيغة السردية صنفاً شاملاً مستمراً بصفة شرعية، فمن البديهي أيضاً أن تحتضن نظريةً عامةً للأجناس تخصصات تحت ـ الصيغية «لفن السرد» *، ويصدق هذا القول عَلَى التخصصات المحتملة للصيغة الدرامية. ولا يمكن أيضاً، ضمن هذا التصور، الاعتراض (وقد سبق وأن اعترفت بهذا) على أن يكون صنف جنسي مثل

---

192) راجع ص 26 ـ 27 من : Klaus Hempfer, Gattungstheorie. Munich, W. Fink,1973

الرواية قابلا لأن يُوَزَّعَ إلى تخصصات أقل قابلية للاتساع وأكثر قابلية للاستيعاب كما هو الشأن بالنسبة لرواية المغامرة، والرواية العاطفية، والرواية البوليسية، وغيرها. وبعبارة أخرى يتطلب كل من صنف الصيغة وصنف الجنس على حدة، وجود مشتقاته، ولا مانع البتة في هذه الحالة أن نطلق على مشتقات الصيغة «الأنماط» وعلى مشتقات الجنس الأجناس الفرعية؛ علماً أن مصطلح «النمط» غير مرغوب فيه، لما يتسم به من شفافية وسماجة تركيبية، على العكس من مصطلح «الصيغة التحتية» الذي يتسم بالوضوح والانتظام، أي التناظر.

وهكذا يتبين لنا أن الصعوبة تبلغ ذروتها، عندما نُحاول ربط صنف «الجنس» بصنف «النمط» ربطاً تداخلياً. فإذا كانت الصيغة السردية تتضمن، بطريقة أو أخرى، الرواية مثلاً، فمن المستحيل أن نُبَوِّبَ الرواية تحت تخصص معين من الصيغة السردية. وإذا قسّمَ السرد إلى سردٍ «على لسان المتكلم» وسردٍ «على لسان الغائب»، فمن الواضح أن جنس الرواية لا يمكن أن يدخل بأكمله في أي نمط من نمطي السرد، لأن روايات توجد على لسان المتكلم، وأخرى على لسان الغائب.[193ج] وباختصار إذا كان «النمط» صيغة فرعية، فإن الجنس على العكس ليس نمطا فرعياً؛ وهنا تنفصم سلسلة التداخل.

ويعسر من جهة أخرى أن نعتمد ما جاء في «المصطلحات التابعة للأنظمة» بخصوص ظاهرة ثانية، تَجَنَّبْتُ الحديث عنها إلى الآن، وتتمثل في أن الصنف الأعلى لطرق الكتابة[194] ليس متجانساً (أي صيغيا صرفاً) كما زعمتُ من قبل. فهذا الصنف يشتمل في الحقيقة على «ثوابت محايدة على المستوى التاريخي» * غير الصيغتين السردية والدرامية : ويكتفي هَمْبُفَر بذكر واحد منهما. غير أن وجود

---

193 ج) نلاحظ في مجرى حديثنا أن التخصُّصَاتِ الشكليّةَ (أي الصيغ التحتية) ليست لها عادة مرتبة الأجناس الفرعية أو الأنواع، مثل روايات المغامرة أو الروايات العاطفية وغيرها... فالأصناف تحت الجنسية، بالمعنى الدقيق، تبدو مرتبطة باستمرار بتخصُّصاتٍ موضوعيّةٍ، ولكن ينبغي أن ندرس هذه الحالة عن كثَبٍ.

194) يستعمل جنيت المصطلح الألماني الذي أورده كلوس هامبفر : **Schreibweisen**

ذلك الثابت يخل، في حد ذاته، بتوازن طبقة بأكملها. والثابت هو صيغة «النقد اللاذع». ولكن «النقد اللاذع» يُحَدَّدُ بأنه من نوع موضوعي، وأقرب إلى صنف المواضيع الأرسطوطالية منه إلى صنف الصيغ. وأُسْرِعُ إلى القول بأنني أسعى من وراء هذا النقد إلى إبراز عدم التجانس التقسيمي في هذه الطبقة التي يطلق عليها «صيغ الكتابة»، والتي يبدو أننا على استعداد لأن نحشر فيها، دون تمييز، جميع «الثوابت» على اختلاف أنواعها. وكما سبق وقلت فأنا على استعداد لأنْ أعترف بوجود ثوابت حيادية تاريخياً، وقل مستمرة تاريخيا، ولَوْ كان هذا الوجود نسبيّاً، لا في صيغ الاخبار فحسب، وإنما في بعض الأصناف الموضوعية الكبرى أيضاً مثل : الأصناف البطولية والعاطفية والهزلية...الخ. وكما حدث للصيغ حسب فْرَايْ أو حسب طريقة أخرى، فتعداد هذه الأصناف لا يزيد إلا في تنويع وإبراز الفروق الدقيقة في المقابلة الأولية التي طرحها أرسطو بين «مواضيع» سامية ومتساوية ومتدنية. وهذا التعداد لن يخل بمبدإ جدول الأجناس، القائم على تقاطع الأصناف الصيغية والموضوعية التي يفوق عددها ما تمكن أرسطو من تكهنه. وبالتالي تصبح المقابلة محصورة بين الأصناف الموضوعية والأصناف الصّيغية. أما بالنسبة للأصناف الموضوعية فلسنا بحاجة إلى توضيح إضافي، بل أذكر فقط بأن الجزء الأهم من كتاب «الشعرية» اهتم بالوصف الدقيق للموضوع المأساوي الذي ترك بطريقة ضمنية خارج تحديده أشكالاً للدراما الجدية التي يقل فيها «بروز الطابع المأساوي»، وأما بالنسبة للأصناف الصيغية، لما يتطلبه على الأقل، فقد فسح المجال أمام الصيغة غير المماثلة (= لا سردية ولا درامية) للتعبير المباشر،[195ج] وكذلك لتنويع الصيغ إلى صيغ - تحتية حسب هامبفر، فهناك أنواع من السرد وأنواع من المماثلة الدرامية ...الخ.

---

195 ج) كلماحاولت إدخال صيغة غير مماثلة في سلسلة الصيغ المماثلة، أجد نفسي باستمرار أواجه صُعُوبَةً وارتباكاً. وقد سعيت فيما سبق إلى أن أصوّرَ تاريخ هذا الارتباك، وقد أوشكت على إفراد فصل جديد خاص به. وأتساءل : هل بالإمكان أن تدخل الصيغة غير المماثلة في النظام وتكون بمثابة درجة الصفر فيه ؟.

وبالتالي يمكننا أن نتصور شبكة أرسطوطالية النمط ولكنها تفوق شبكة أرسطو تعقيداً، حيث عدد (ن) من المستويات الموضوعية يعيد قطعَه عددٌ (ب) من المستويات الصِّيَغية والصيغية ـ التحتية، والكل (ن ب) يحدد عدداً كبيراً من الأجناس الموجودة أو المحتملة. غير أنه لا يوجد مسبقاً مبرر لأن تكون قوائم الثوابت محصورة في قائمتين، كما لا يمكن أن نحافظ بالتالي على مبدإ الجدول المكون من بعدين. فعندما عَرَّفَ فِيلْدِنْغْ،[196] المتأثر بالفكر الأرسطوطالي، كلاً من جُوزِيفْ أَنْدْرُوسْ وتُومْ جُونْسْ من قبله وغيرهما[197] بأنهم أنتجوا «الملحمة الهزلية النثرية»، فإن فِيلْدِنْغْ اضطرنا بإدخاله هذا التخصص (= قوله : النثرية)، حتى لو استطعنا أن نضع دون عناء «الملحمة الهزلية» في الخانة الرابعة الأرسطوطالية، إلى أن نخصص محوراً ثالثاً من الثوابت يتجاوز حدود نموذج الشبكة الترتيبية، بل ويبطله : إذ المقابلة بين النثر والشعر ليست فحسب من خاصيات الصيغة السردية (مثل التعارض «على لسان المتكلم» / «على لسان الغائب») بل إنها تخترق أيضا الصيغة الدرامية. فمنذ مُولْيِيرْ، على الأقل، توجد مسرحيات هزلية نثرية، ومنذ سْكُودِري[198] توجد مسرحيات مأساوية نثرية أيضاً. وينبغي أن تكون الشبكة الترتيبية مكونة من ثلاثة أبعاد، علماً بأن أرسطو قد نص ضمنياً على البعد الثالث من خلال طرحه السؤال : «بماذا ؟» الذي يحدّدُ اختيار «الوسائل» الشكلية للمحاكاة (= بأية لغة، بأية أبيات شعرية...). وأرى أن الثوابت المعقولة والكبرى للنظام الجنسي تعود ـ بفضل توفر علة محمودة في الفكر البشري ـ إلى الأنواع الثلاثة من الثوابت التالية : الموضوعية والصِّيغية والشكلية؛ كما أرى أن مكعباً شفد، ولو كان أقل عملياً من زهرة بِيتَرْسُون وأقل سمكاً منها، يهيؤنا للاعتقاد، ردحاً من الزمن، بأن التعامل مع هذه الثوابت والحديث عنها ممكنان. وعلى الرغم من هذا الاعتقاد،

---

(196) Fielding

(197) Joseph Andrews, Tom Jones

(198) Scudéry, l'Axiane.

فأنا أشك فيه. فلقد تعاملتُ مدة طويلة بحذر فائق مع المخططات المختلفة والتأويلات التي سبقني في وضعها النقاد، حتى أدمج نفسي في هذه اللعبة الخطيرة. ويكفينا بالتالي أن نؤكد، في الوقت الحاضر على أن عدداً من التعريفات الخاصة بالمواضيع والصيغ والأشكال، التي هي نسبياً ثابتة ومستمرة تاريخيا (أي أنها تخضع لتواتر شروط «التغيُّر» بطريقة أبطأ من المعهودة في التاريخ الأدبي والعام)، ترسم بكيفية معينة المحيط الذي يسير فيه تطور الحقل الأدبي، كما تحدُدُ بطريقة شاملة حقلاً شبيهاً بـ «مخزن» يشمل الاحتمالات الأجناسية التي يقوم فيها التطور بعملية الاختيار، ويكون الاختيار فيها دون مفاجأة، أو تكرار، أو تقلب، أو تحول مفاجئ، أو خلق غير منتظر.

ولا أشك في أن مثل هذه الرؤية للتاريخ قد تبدو رسماً كاريكاتورياً سيئاً لكابوس بنيوي لا يعير قيمة لما يجعل التاريخ غير قابل لمثل تلك الجداول، أي للمعرفة التراكمية ذات الاتجاه الواحد : فالفعل الوحيد للذاكرة «الجنسية» * (مثلا : تَذَكُّرُ «القُدْس المسترجعة» للإنياذة التي بدورها تتذكر الأُوديسة التي تتذكر الإلياذة) لا يتمثل في أنها تحث فقط على التقليد، وبالتالي على الثبات، وإنما تحث أيضاً على التنويع : لأننا لا نكرّر ما نقلد، وإذا حصل تكرار ما يُقَلَّدُ فالنتيجة تكون حصول أدنى درجات التطور.

وأُصِرُّ، من جهة أخرى، على الاعتقاد بأن «النسبية المطلقة» هي كَمَثَلِ غوّاصةٍ شراعية، وبأن التاريخانية * تقتل التاريخ، وبأن دراسة التغيرات يتطلب معاينة الحالات المستمرة وأخذها بعين الاعتبار. ومما لا شك فيه أن المسيرة التاريخية ليست محدَّدةً، إلا أن جزءاً كبيراً منها محفوفٌ من جانبيْهِ بالجدول التركيبي : فقبل العهد البورجوازي لم تكن الدراما البورجوازية ممكنة، ولكنها تسمح بما فيه الكفاية، كما رأينا، بأن تُعَرِّفَ نفسها كسيميترية معكوسة للملهاة البطولية.

وأخيراً ألاحظ أن فِيلِيبْ لُوجونْ يرى، من غير شك، في السيرة الذاتية جنساً حديثا نسبياً. وهو يعرّف السيرة الذاتية كالتالي : «سرد استعادي نثري، يخص به

شخصٌ ما حياته الخاصة، وبالخصوص حينما يركز على حياته الفردية، بل تاريخ شخصيته». وكما نرى، لا يدخل في هذا التعريف أي تحديد تاريخي. ويبدو أن السيرة الذاتية لم تصبح ممكنة إلا في العصر الحديث، ولكن تعريفها المركب من سمات ثلاث : موضوعية (مصير ذاتية حقيقية) وصيغية (سرد استعادي على لسان المتكلم) وشكلية (نثر)، لا يعدو أن يكون أرسطوطاليا في نمطه، لا زمنياً بصفة قطعية.[199ج]

XI

سيقال لي : إن ما توصلتُ له من تقريب جريء، هو نفسه استعادي. وإذا ذَكَّرَ لُوجُون بأرسطو، فأرسطو لم يعلق على لوجون، ولم يُعَرِّفْ السيرة الذاتية مطلقاً.[200]

ــ نعم هذا نقد موفق. ولكننا لاحظنا أن أرسطو، قبل فِيلْدِنْغْ بقرون، قد عرَّف، دون أن يدري، ودون أن يذكر جزئية واحدة (النثر)، الروايةَ الحديثة، ابتداءاً من سُورِيلْ إلى جويْس، بأنها «السرد المتدني». فهل عُرِّفَتِ الرواية تعريفاً أفضل من هذا منذ زمن أرسطو ؟

ــ لنقل باختصار إن التطورات بطيئة نسبياً في «الشعرية»، والأفضل أن نتخلى عن مثل هذه المحاولة الهامشية (بالمفهوم الاقتصادي للكلمة) ونتركها لمؤرخي الأدب الذين يعود لهم فضل الاهتمام بالدراسة التجريبية للأجناس أو

---

199 ج) تتدخل التاريخانية بمجرد ما نطرح أن مفهومي «المستقبل» و«الفردية» لم يكونا مدركين قبل القرن السابع عشر، وهذا الاقتراح يبقى خارجاً عن التحديد في حد ذاته. وفي الحقيقة، لست متأكداً من أنني اخترت أصعب الأمثلة بحديثي عن السيرة الذاتية : أليس من العسير أن نتصور أرسطو يحدد الوستيرن **Western** أو الأوبرا الكاملة : فبعض التخصصات الموضوعية تحمل بالضرورة طابع نهايتها المحدودة.

200) يتخيل جينيت حواراً بينه وبين «فريدريك» حول بعض المآخذ التي أخذها عليه فيليب لوجون، انطلاقاً من النص الوارد في الفصول 1 إلى 10، وطوَّر هنا الحوار إلى تثبيت مفهوم **«جامع النص»**.

الأجناس التحتية من حيث إنها مؤسسات اجتماعية ـ تاريخية، مثل : الرثاء الروماني، السيرة (البطولية)، رواية المغامرة، الملهاة البكائية، الخ...

ـ قد يعلن هذا التخلي عن فشل ذريع، وقد يكون في الظاهر فرصة جيدة للجميع؛ مع العلم أن الدراسات التي ذكرناها في مجرى تحليلنا ليست بالضرورة فريدة، ولا زلت أشك في إمكانية كتابة تاريخ مؤسسة، كتابة يسيرة ومجدية، ما لم نقم مسبقا بتعريفها : ففي اصطلاح «رواية المغامرة» يوجد لفظ «رواية»، وإذا افترضنا أن «المغامرة» معطىً اجتماعي للعصر، والأدب غير مسؤول عنه (وهذا افتراض غريب)، فيلزمنا أن نحدد هذا النوع بالاعتماد على أقرب جنس إليه، ثم يلزمنا أن نُحَدِّد الجنس بشيء آخر. وفي آخر المطاف، نعود مرة ثانية لكتاب «الشعرية» ونتساءل : ما هي الرواية ؟

ـ هذا السؤال عسير. إنما المهم هو هذه الرواية : ولا تنس أن أداة الإشارة (هذه) تغني عن تعريف الرواية. ولنكرس جهودنا لما هو موجود، أي للآثار الأدبية المتميزة. ولنمارس النقد؛ فالنقد لا يلتفت للحالات الشمولية.

ـ بل بالعكس، النقد يهتم بالحالات الشمولية، والدليل هو أنه يلتجئ إليها دون أن يدري، ودون أن يعلم بها، وخاصة عندما يزعم أنَّهُ لا يلتفت إليها. لكنك قلت : هذه الرواية...

ـ لنقل «هذا النص» ونوقف باب النقاش عند هذا الحد.

ـ لا أعتقد أن هذه المبادلة في صالحك. وفي أفضل الحالات ستتخلص من «الشعرية» لتسقط في «علم الظواهر»[201] : فما هو تعريفك للنص ؟

---

201) نقترح هذا المصطلح لترجمة Phénoménologie

ـ لا أهتم بتعريفه على الإطلاق : إذ مهما كان النص، فبإمكاني أن أدخله وأن أحلله كما أشاء.

ـ تغلق على نفسك في جنس.

ـ أي جنس ؟

ـ تحليل النص، أو قل بتعبير أدق التحليل ـ النصّي ـ الذي ـ لا ـ يهتم ـ بالأجناس : فهو جنس ـ تحتي وأقول لك بصراحةٍ إن خطابك يهمني.

ـ خطابك أنت أيضاً يهمني. ولكنني أرغب في أن اعرف من أين جاءت رغبتك الجامحة للخروج من النص عن طريق الجنس، ومن الجنس عن طريق الصيغة، ومن الصيغة...

ـ عن طريق النص، أجيبك بهذه المناسبة ولأجل تغيير مجرى النقاش، أو الخروج، بالدرجة الثانية، من حيث ينبغي الخروج. وفي الواقع، لا يهمني النص حالياً إلا من حيث «تَعَالِيهِ النصّي»* أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة، خفية أم جلية، مع غيره من النصوص : هذا ما أطلق عليه «التعالي النصّي» * وأضمنه «التداخل النصي» * بالمعنى الدقيق (و«الكلاسيكي» منذ جُولْيَا كْرِسْطِيفَا). وأقصد بالتداخل النصي : التواجد اللغوي (سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً) لنصٍّ في نص آخر. ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنص مقدَّمٍ ومحدَّدٍ في آنٍ واحدٍ بين هلالين مزدوجين، أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف. ويشمل الاستشهاد وظائف أخرى، لا فائدة من ذكرها هاهنا. ومن جهة أخرى أضع تحت مصطلح «ما فوق النصيّة» *، الذي يفرض نفسه قياسياً على الزوج التقابلي : اللغة / اللغة الواصفة *، علاقة الوصف النصّي التي تقرن التحليل بالنص المحلل. ويُنتج نقادُ الأدب منذ قرون «نصاً واصفاً» دون علم منهم بذلك.

ـــ سيعلمون بذلك غداً فهذا اكتشافٌ مثيرٌ. ودفعة إلى الأمام لا تُقَدَّرُ. أشكرك نيابة عنهم.

ـــ عفواً. إنه استنتاجٌ فقط : وأنت لا تجهل أنني أحبُّ أن أجبر غيري دون كلفة. ولكن اسمح لي بانهاء حديثي : أضع أيضاً ضمن «التعالي النصي» أنواعاً أخرى من العلاقات، وأهمها فيما أعتقد : علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير. وتعطينا المعارضة * والمحاكاة الساخرة فكرة عنها بل فكرتين متباينتين، بالرغم من أنهما تَكُونَانِ، في الغالب، متداخلتين أو غير مميزتين عن بعضهما بدقةٍ. ولأنني لم أعثر على مصطلح أفضل فقد اطلقت على هذا النوع من العلاقات مصطلح «النظير النَّصّي» * (ويمثل النظير النصي في رأيي «التعالي النصّي» بالمعنى التام). ولعلنا سنهتم «بالنظير النصّي» يوما مّا إذا شاء القدر لنا ذلك. وأخيراً أضع ضمن «التعالي النصي» علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها. وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها التي تعرضنا لها، وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها (؟). ولنصطلح على المجموع، حسبما يحتمه الموقف، «جامعَ النص» * و«الجامعَ النصّي» * أو «جامعَ النسج» *.

ـــ إنك تتسم بعفوية مزعجة. فالتلاعب بكلمة «النص» يشكّل جنساً يبدو لي بالغ الإنهاك.

ـــ وليكن، وأقترح أن يكون مصطلح «جامع النسج» آخر ما أقترحه من مصطلحات.

ـــ كنت أفضّل...

ـــ أنا أيضاً؛ ولكن المرء، كما نعلم، لا يتغير؛ ومهما اكتمل تفكيري فأنا لا أعد بشيء. ولْنُتَمِّمْ علاقة النص بجامع النص «جامعاً

نصيّاً».[202ج] ورغم ما زعمه كُرُوتشِي[203] وغيره حول خطإ النظرة الجنسية في الأدب، إلا أن حالة التعالي حاضرة فيه باستمرار. ولكي نبطل هذا الاعتراض نذكّر بأن عدداً من الآثار الأدبية، منذ الإلياذة، خضعت لمفهوم الأجناس، فيما تخلصت منها آثارٌ أخرى، مثل الكوميديا الإلهية؛ وأن مجرد المقابلة بين المجموعتين يشكل نظاماً للأجناس. ونستطيع أن نقول بطريقة أبسط، إن المزج بين الأجناس، أو الاستخفاف بها، يمثل في حد ذاته جنساً من الأجناس، ولا يمكن أن يفلت أحدٌ من هذا التشكيل البسيط، كما لا يمكن أن يوصف به أحد : إن هذه الحالة شبيهة بوجود الأُصبع بين العجَلاتِ المُسَنّنة.

ــ أتركك تضع أصْبعك بينها.

ــ أخطأت : فالعجَلاَتُ عجلاتِي، والأصْبُعُ أُصبُعكَ. ويُوجدُ جامع النص باستمرار فوق النص وتحته وحوله. ولا تنسج شبكة النص، إلا إذا ارتبطت من جميع جهاتها، بشبكة «جامع النسج». والذي يحتل المرتبة الفوقية هو «جامع النص» وليس ما نطلق عليه نظرية الأجناس، أو الأجناسية *، (حسب فَانْ تِيغِمْ)[204]؛ أو نظرية الصيغ (وأقترح محلها مصطلح «الصيغية» وقياساً «السردية» أو نظرية السرد، وهي جزء من الصيغية)؛ أو نظرية الصور التي ليست هي البلاغة، أو نظرية الخِطابات * التي تشرف من علو على كل هذا. لقد ضايقني قديماً استعمال مصطلح «الصُوَرِي»، وأقترح محله «عِلْمَ الصُوَر» *، فما هو رأيك ؟

---

202 ج) لقد سبق وأن استعملت مصطلح ـ أل كتاوز لفظ Architexture ونعت Architextural في مقالها Le passage du poème المنشور سنة 1978 / شهر ماي في CAIEF ولقد التقيتهما بمفهوم مختلف عن الذي أثبته، ولم أتمكن من فهمه.

203) Croce.

204) Van Tieghem.

— .....

— لا أدفعك للإجابة؛ ولنقل نظرية الأساليب * أو «الأسلوبية المتعالية» *...

— لماذا «متعالية» ؟

— حتى يظهر المصطلح في مظهر لائق، ثم لمقابلته بالنقد الأسلوبي على طريقة سْبِيتْزَر[205] التي غالباً ما تحاول أن تنطلق من النص، أي نظرية الأشكال، أو علم الأشكال الخارجية * (وهذه النظرية قد أهملت اليوم، ولكن الوضع قد يتغير. ويشمل علمُ الأشكال الخارجية العروضَ، الذي يعتني، حسب مَزَلِيرَت[206] بالدراسة العامة للأشكال الشعرية)؛ ونظرية الموضوعات أو الموضوعاتية * (التي لا يعدو النقد الموصوف على هذا النحو، بالنسبة لها، أن يكون إلا تطبيقاً على الأعمال المتفردة) تشمل جميع هذه العلوم.

— لا أرغب كثيراً في هذا المفهوم.

— ها نحن أخيراً نتفق على حالة مشتركة. لكن «العلم» (ونضع الكلمة بين هلالين مزدوجين لنعبر عن رفضنا لها) ليس - أو على الأقل، ينبغي أن لا يكون - مؤسسة بل، أداة فقط، ووسيلة مؤقتة، سرعان ما تتحطم في نهايتها : وقد تكون نهايتُها بدورها وسيلة جديدة (= «علم» آخر) فيحدث معها ما حدث للأولى... وهكذا دواليك. فالأهم أن نتقدم. ولقد سبق وأتلفنا كثيراً من الوسائل، ولا فائدة في ترجمة حياتها (بل موتها).

— مصلحةً تقابل مصلحة. ولكنك لم تتمم جملتك.

— لم أكن أرى ضرورة لإتمامها. إلا أنه لا يفوتك شيء. قلت :

---

(205) Spitzer.

(206) Mazaleyrat

...جميع هذه «العلوم» و«علوم» أخرى ينبغي أن نخترعها ثم نحطمها بدورها. فالكل يشكل الشعرية ويعيد دون انقطاع تشكيلها. فموضوع الشعرية ـ ولنقل هذا بكل ثقة ـ ليس النصّ وإنما جامعُ النص. وقد تساهم هذه «العلوم» في الكشف عن هذا التعالي المتعلق بجامع النص * أو التعالي المتعلق بجامع النسج *، ولنقُلْ بتعبير متواضع، قد تساهم في الإبحار فيها، أو بتعبير أكثر تواضعاً : في أن نطفو على سطحها في مكان خارج النص.

ـــ ها أنت تتسم الآن بالتواضع المغامر : أن تطفو على التعالي على ظهر «علم» مآله التحطيم (أو الإصلاح).. سيدي الشاعري : أراكَ أسأتَ الإنطلاق.

ـــ عزيزي فْريدرِيك : هل قلتُ إنني كنتُ انطلقتُ ؟

قائمة المصطلحات النقدية

I - حسب المدخل الفرنسي

A

allégorie ..... المجاز

anatomie ..... التشريح

anthropologique ..... إناسية

archigenres ..... جوامع الأجناس

architexte ..... جامع النص

architextualité ..... جامع نصي

architexture ..... جامع النسج

architexturale ..... متعلق بجامع النص

art de l'imitation ..... فن المحاكاة

art poétique ..... الفن الشعري

attitude d'énonciation ..... موقف الإخبار

autobiographie ..... السيرة الذاتية

autogénétique ..... التطور الذاتي

B

ballade ..... الموشح الغنائي

C

cantate ..... النشيد الغنائي
chanson de geste ..... السير
chant choral alterné ..... النشيد الجماعي المتناوب
comédie ..... الملهاة
constantes ou historiques ..... ثوابت محايدة تاريخيا
comte ..... حكاية
contenu (logos) ..... مضمون
corpus ..... المتن
chronique en vers ..... السيرة المقصدة
critère générique ..... المعيار جنسي
critère modal ..... المعيار الصيغي

D

diachronie ..... التعاقب
dialogue ..... حوار
dialogue lyrique ..... الحوار الغنائي
dimension diachronique ..... البعد التعاقبي
distique élégiaque ..... القصيدة (أو المقطوعة) الرثائية
dithyrambe ..... الأنشودة المدحية
drame ..... دراما

E

églogue ..... القصيدة الريفية
élégie ..... الرثاء
élocution ..... البيان
énigme policière ..... اللغز البوليسي
épigramme ..... الهجاء
(un) épique, épique (epos) ..... ملحمي، ملحمة
épitre ..... الرسالة الشعرية
épopée ..... ملحمة
espèce(s) ..... نوع (أنواع)
esthétique ..... الجمالية

F

fable ..... عبرة (الأسطورة)
fantastique ..... خارق
farce ..... الهرجة
figuratique ..... الإشكالية
figurologie ..... نظرية الأشكال
fonction heuristique ..... وظيفة كشفية
forme (lixis) ..... الشكل
forme dramatique ..... الشكل الدرامي
forme épique ..... الشكل الملحمي
forme lyrique ..... الشكل الغنائي
forme synthétique ..... الشكل التأليفي

G

générique ..... جنسي
génologie ..... الأجناسية (نظرية الأجناس)
genre(s) ..... جنس (أجناس)

H

héroï-comique (Batrachromyomachie) ..... البطل الهزلي
héroïde ..... الفخرية
historicisme ..... التاريخانية
hymne ..... النشيد

I

Iambe ..... القصيدة الهجائية
idiomatique ..... اصطلاحي
Idylle ..... الغزل «العذري»
Idylle dialoguée ..... الغزل العذري الحواري
Incantation magique ..... الترتيل السحري
Intellectuelle-introvertie ..... عقلاني ـ انطوائي
intertextualité ..... التداخل النصي

K

kaleidoscope ..... المشكال التقسيمي

L

lamentation funèbre ..... النعي
langage ..... اللغة
(le) lyrisme ..... الغنائية

M

madrigal ..... القصيدة العاطفية
mémoire générique ..... الذاكرة الجنسية
métalangage ..... اللغة الواصفة
métatextualité ..... الوصفُ النصي
milieu dramatique ..... المحيط الدرامي
mime (mimésie) ..... الإيمائية
mimétique ..... إيمائي
mode ..... الصيغة
mode d'énonciation ..... صيغة الإخبار
mode de représentation ..... طريقة المماثلة
monodrame ..... الدراما الذاتية
monologue intérieur ..... الحوار الداخلي
mythe ..... أسطورة

N

(poésie) non-représentative ..... الشعر اللاّ مُماثِل
narration comique ..... السرد الهزلي
narration fantaisiste-allégorie ..... سرد متحرر - مجازي
narrative ..... سردية
narratologie ..... فن السرد (النظرية السردية)
nouvelle ..... الرواية الاخلاقية الواقعية

O

Ode ..... الأنشودة الغنائية

P

Panorama épique ..... المشهد الشامل الملحمي
paratextualité ..... النظير النصي
parodie ..... المحاكاة الساخرة
parodique ..... ساخر
(le) pastiche ..... المعارضة
personnelle-extravertie ..... شخصي ـ منفتح
peronnnelle-introvertie ..... شخصي ـ انطوائي
phylogénétique ..... التطور الجنسي
plan modal ..... المستوى الصيغي
poème gnomique ..... القصيدة الوعظية
poésie bucolique ..... الشعر الرعوي
poésie didactique ..... الشعر التعليمي
poétique ..... الشعرية
postromantique ..... البعد رومنطيقي
(le) pragmatique ..... التداولية
préromantique ..... القبل رومنطيقي
principe taxinomique ..... مبدأ تقسيمي

R

récit ..... السرد
récit à enchâssement ..... السرد المُركّب
relation d'intersection ..... علاقة تقاطعية
représentation dramatique ..... المماثلة الدرامية
représentation scénique ..... المماثلة المسرحية
reproduction ..... التصوير المطابق للاصل
roman ..... الرواية
roman dialogué ..... الرواية الحوارية
roman par lettres ..... الرواية الرسائلية
romance ..... الرواية البطولية (أو العاطفية)
romantique ..... رومنطيقي

rondeau ..... القصيدة الغنائية ذات الأدوار
rythme ..... الوزن

S

« saisissement » lyrique ..... الانفعال الغنائي
satire ..... النقد اللاذع
scène ..... مشهد عرضي
scènique ..... عرضي
situation d'énonciation ..... وضعية الاخبار
sonnet ..... المقطوعة الشعرية
spécification thématique ..... تخصيص موضوعي
spectacle ..... العرض
subdivisions génériques ..... المشتقات الجنسية
subjectif ..... ذاتي
submodales ..... تحت ـ صيغية

T

(la) taxinomie ..... التقسيمية
taxinomique ..... تقسيمي
tension dramatique ..... التشنج الدرامي
thématique ..... المواضيعية
théorie des discours ..... نظرية الخطابات
théorie des formes (morphologie) ..... نظرية الأشكال الخارجية (الأشكال الخارجية)
théorie des styles (stylistique) ..... نظرية الأساليب (الأسلوبية)
thriller ..... الرواية البوليسية ذات المفاجآت
tragédie ..... المأساة
transcendance architextuelle ..... التعالي الهندسي ـ النصي
transcendance textuelle ..... التعالي النصي
trans-textualité ..... التعالي ـ النصي
type(s) ..... نمط (أنماط)

V

vaudeville ..... الهزل الخفيف
verbal ..... فعلي

II ـ حسب المدخل العربي

أ

الأجناسية (نظرية الأجناس) ..... génologie
أسطورة ..... mythe
الاشكالية ..... figuration
اصطلاحي ..... idiomatique
إناسية ..... antropologique
الأنشودة الغنائية ..... ode
الأنشودة المدحية (الشعر الغنائي) ..... dithyrambe
الانفعال الغنائي ..... saisissement lyrique
الإيمائية ..... mime (mémésis)
إيمائية ..... mimétique

ب

البطل الهزلي ..... héroï-comique
البعد التعاقبي ..... dimension diachronique
البيان ..... élocution

ت

التاريخانية ..... l'historicisme
تحت ـ صيغية ..... submodales
تخصيص موضوعي ..... spécification thématique
التداخل النصي ..... intertextualité
التداولية ..... pragmatique
الترتيل السحري ..... incantation magique
التشريح ..... anatomie
التصوير المطابق للأصل ..... reproduction
التطور الجنسي ..... phylogénétique
التطور الذاتي ..... autogénétique
التعاقب ..... diachronie
التعالي ـ النصي ..... transtextualité
التعالي الهندسي ـ النصي ..... transcendance architextuelle
تقسيمي ..... taxinomique

التقسيمية ..... (la) taxinomie
التوتر الدرامي ..... tension dramatique

ج

جامع النص ..... architexte
جامع نصي ..... architextualité
الجمالية ..... esthétique
جنسي ..... génétique
جنس (أجناس) ..... genre(s)
جوامع الأجناس ..... archigenres

ح

حكاية ..... comte
الحوار ..... dialogue
الحوار الغنائي ..... dialogue lyrique
الحوار الداخلي (الذاتي) ..... monologue intérieur

خ

خارق ..... fantastique

د

الدراما ..... drame
الدراما الذاتية ..... monodrame

ذ

ذاتي ..... subjectif
الذاكرة الجنسية ..... mémoire générique

ر

élégie ..... الرثاء
épitre ..... الرسالة الشعرية
roman ..... الرواية
romance ..... الرواية البطولية (أو العاطفية)
thriller ..... الرواية البوليسية ذات المفاجآت
novel ..... الرواية الأخلاقية الواقعية
roman par lettres ..... الرواية الرسائلية
romantique ..... رومنطيقي

س

récit ..... السرد
narration fantaisiste-allégorique ..... سرد متحرر ـ مجازي
récit à enchâssement ..... السرد المركب
narration comique ..... السرد الهزلي
narrative ..... سردية
chansons de geste ..... السير
autobiographie ..... السيرة الذاتية
chronique en vers ..... السيرة المقصدة

ش

personnelle-extravertie ..... شخصي ـ منفتح
personnelle-introvertie ..... شخصي ـ انطوائي
poésie bucolique ..... الشعر الرعوي
poésie didactique ..... الشعر التعليمي
poésie non-représentative ..... الشعر اللاّ مُمَاثِل
poétique ..... الشعرية
forme (lexis) ..... الشكل
forme synthétique ..... الشكل التأليفي
forme dramatique ..... الشكل الدرامي
forme lyrique ..... الشكل الغنائي
forme épique ..... الشكل الملحمي

ص

mode ..... الصيغة
mode d'énonciation ..... صيغة الإخبار

ط

طريقة المماثلة . . . . . mode de représentation

ع

عبرة (الأسطورة) . . . . . fable

العرض . . . . . spectacle

عرضي . . . . . scénique

عقلاني ـ انطوائي . . . . . intellectuelle-introvertie

علاقة تقاطعية . . . . . relation d'intersection

غ

الغزل العذري . . . . . idylle

الغزل العذري الحواري . . . . . idylle dialoguée

الغنائية . . . . . lyrisme

ف

الفخرية . . . . . héroide

فعلي . . . . . verbal

الفن الشعري . . . . . art poétique

فن التقليد . . . . . art de l'imitation

ق

القبل ـ رومنطيقي . . . . . préromantique

القصيدة (المقطوعة) الرثائية . . . . . distique élégiaque

القصيدة الريفية . . . . . egloque

القصيدة العاطفية . . . . . madrigal

القصيدة الغنائية ذات الأدوار . . . . . rondeau

القصيدة الهجائية . . . . . iambe

القصيدة الوعظية . . . . . poème gnomique

ل

langage ..... اللغة

métalangage ..... اللغة الواصفة

م

postromantique ..... ما بعد الرومنطيقية

tragédie ..... المأساة

principe taxinomique ..... مبدأ تقسيمي

architexturale ..... متعلق بجامع النسج

architextuel ..... متعلق بجامع النص

parodie ..... محاكاة ساخرة

milieu dramatique ..... محيط درامي

allégorie ..... المجاز

plan moral ..... المستوى الصيغي

kaléidoscope taxinomique ..... المشكال التقسيمي

subdivisions génériques ..... المشتقات الجنسية

panorama épique ..... المشهد الشامل الملحمي

scène ..... مشهد عرضي

cantate ..... المشهد الغنائي

contenu (logos) ..... المضمون

pastiche ..... المعارضة

énigme policière ..... اللغز البوليسي

critère générique ..... المعيار الجنسي

critère modal ..... المعيار الصيغي

sonnet ..... المقطوعة الشعرية

épopée ..... ملحمة

épique (épos) ..... ملحمي

(un) épique ..... ملحمية

comédie ..... الملهاة

représentation dramatique ..... المماثلة الدرامية

représentation scénique ..... مماثلة مسرحية

ballade ..... الموشح الغنائي

thématique ..... المواضيعية

attitude d'énonciation ..... موقف الإخبار

ن

hymne ..... النشيد

هـ

épigramme ..... الهجاء
farce ..... المهزلة
vaudeville ..... الهزل الخفيف

و

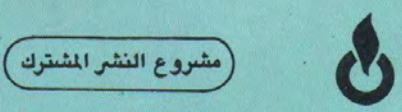
rythme ..... الوزن
métatextualité ..... الوصف النحوي
situation d'énonciation ..... وضعية الإخبار
fonction heuristique ..... وظيفة كشفية

قائمة المؤلّفات التي اعتمدها جنيت في بحثه

ABRAMS, M.H, The mirror and the lamps, Oxford, 1953.
ARISTOTE, La Poétique.
BAKHTINE Mikhaël, Esthétique et théorie du roman, Gallimard.
l'abbé BATTEUX, Principes de littérature, 1824.
BAUDELAIRE, Notices sur Edgar Poe, 1856-1857.
BAUMGARTEN, Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus, 1735.
BEHRENS Irène, Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, Halle, 1940.
BERANGER, Les Adieux de Marie Stuart.
BLAIR, Leçon de rhétorique et des Belles Lettres, 1783.
BONNET Henri, Roman et Poésie, Essai sur l'Esthétique des genres, Nizet, 1951.
BORET Ernest Lyrisme, Epopée, Drame. Paris, Colin, 1911.
BRAY René, Formation de la doctrine classique (1927), Nizet 1966.
CASCALES Francisco, Tablas Poeticas, 1617. Cartas philologicas, 1634.
CAWS Mary-Ann, « Le passage du poême », CAIEF, mai 1978.
CIXOUS Hélène, l'Exil de James Joyce, Grasset, 1968.
COHEN Jean, Le haut langage, Flammarion, 1979.
DALLAS E.S, Poetics, 1852.
DUCROT O./TODOROV T., Dictionnaire encyclopédique des Sciences du Langage, Seuil, 1972.
DUPONT-ROC R, Ecriture et Théorie poétiques, P.E.N.S, 1976.
DURAND Gilbert, Le décor mystique de la Chartreuse de Parme, Corti, 1961.
DRYDEN, Préface à l'Essay of Dramatic Poetry, 1968.
ERSKINE J, The kinds of Poetry, 1920.
FARAL E, Les Arts poétiques du Moyen-Age, Champion, 1924.
FRYE Northrop, Anatomie de la critique, trad. Fr., Gallimard, 1957.
FUBINI M, « Genesi e storia dei generi litterari » (1951) in Critica e poesia, Bari, 1966.
GUERARD Albert, Préface to World Literature, New York, 1940.

GUILLEN G, « Literature as system » (1970) in Literature as System, Princeton, 1971.
GOETHE, Note au West-Ostlicher Diwan (1819), trad. Lichtenberger, Aubier-Montaigne.
GRAVINA, Ragion poetica, 1708.
HAMBURGER Käte, Die logik der dichtung, Stuttgart, 1957.
HARTMANN, Philosphie des Schönen, Grundriss der Asthetik, 1924.
HEGEL, Esthétique, 1820.
HEMPFER Klaus, Gattungsthéorie, Munich, W. Fink, 1973.
HOLDERLIN, Sämttiche Werke, éd. Beisser, Stuttgart, 1943.
HUGO Victor, Préface de Cromwell, 1827.
HUMBOLDT, Uber Goethes Heimann und Dorothea, 1799.
JAKOBSON R, Remarques sur la Prose de Pasternak, 1935.
JEAN PAUL, Vorschule der Ästhetik, 1813.
KAYSER W, Ders Sprachliche kuntwerk, Berne, 1948.
LACOUE-LABARTHE P, NANCY J.L., l'Absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand, Seuil, 1978.
LAMMERT, Bauformen des Erzäblens.
LEJEUNE Philippe, Le Pacte autobiographique, Seuil, 1975.
Literary Notebooks,1797-1801, éd. H. Eichner, Toronto-Londres, 1957.
MILL Stuart, What is Poetry ? 1833. The two kinds of Poetry, 1833.
MILTON, Tréatise of Education, 1644.
MINTURNO, De Poeta, 1559.
Arte Poetica, 1563.
de la MOTTE Hodar, Reflexions sur la critique, 1716.
PETERSON Julius, « Zur Lehre von der Dichtungsgattungen », Fest-schrift A. Sauer, Stuttgart, 1925.
PICKARD-CAMBRIDGE A.W, Dithyramb, Tragedy and Comedy, Oxford, 1927.
POE Edgar, The poetic principle, 1850.
POIRION D, « Chanson de geste ou épopée ? Remarques sur la définition d'un genre », in **Travaux de linguistique et de littérature,** Strasbourg, 1972.
RAPIN René, Réflexions sur la Poétique, 1674.
de ROMILLY J, La Tragédie grecque, PUF, 1970.
RUTTKOVSKI W.V, Die literarischen Gattungen, Francke, Berne, 1968.
SAINT THOMAS, Stephen le héros, Gallimard, 1904.
SCHELLING, Philosophie de l'Art, 1802-1805.
SCHOLES Robert, Structuralism in litterature, Yale, 1974.
SCHLEGEL Johann Adolf, Einschränkung der schöen künste anf cinen einzigen Grandsatz, 1751.
SCHLEGEL W, Kritische F.S. Ausgabe, éd. E. Behter, Paderborn-Munich-Vienne, 1958.
Kritische Schriften und Briefe, éd. E. Lohner, Stuttgart, 1963.
SIDNEY Philip, An Apologie for Poetrie.

STAIGER E, Grundbegriffe der Poetik, Zurich, 1946.
SZONDI P, Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand, Minuit, 1975.
TODOROV T, Introduction à la littérature fantastique, Seuil, 1970. Les genres du discours, Seuil, 1978.
VIËTOR, « Die Geschichte literarischer Gattungen » (1931), Trad. Fr., in **Poétique,** 32.
VISCHER F.T, Ästhetik, 1857.
WARREN A, WELLEK R., La théorie littéraire, Seuil, 1948.
WELLEK R, « Genre théory, the lyric, and Erlebnis » (1967). in **Discriminations,** Yale, 1970.
WORDSWORTH, « Poetry is the spontaneous overflow of powerfull felings », in Préface aux Lyrical Ballads, 1800.



دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ـ بغداد

دار توبقال للنشر

طبعة خاصة بالعراق ليست للتصدير

السعر: ديناران وربع